UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
MAY
2
1957

DAS KUNSTWERK

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 5 1956/57

INHALT

Klaus J. Fischer:	Zwischen dem Ungefähren und Präzisen	3
Kh. Goerres:	K. F. Dahmen	30
Herta Wescher:	Das heutige Klebebild	32
Ernst W. Eschmann:	Walter Helbig	49
John A. Thwaites:	Manessier und die Grenzlage	49
H. Ankwicz v. Kleehoven:	Fritz Hundertwasser	50
Juliane Roh:	Rolf Cavael	51
	Ausstellungen	52
	Bücher	56
	Notizbuch der Redaktion	62
	Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V.	63

Farbtafeln: Antonio Tàpies, Peinture, 1955, 60 × 73 cm
Rolf Cavael, 1956, 35 × 50,4 cm
Umschlag: Alberto Burri, 1953, 86 × 100 cm

Thema des nächsten Heftes: Neue Architektur

5|X

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) 12,60 DM. Einzelheft 4,50 DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung vorbehalten! Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, die Zeitschrift oder Teile aus ihr auf fotomechanischem Wege zu vervielfältigen. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

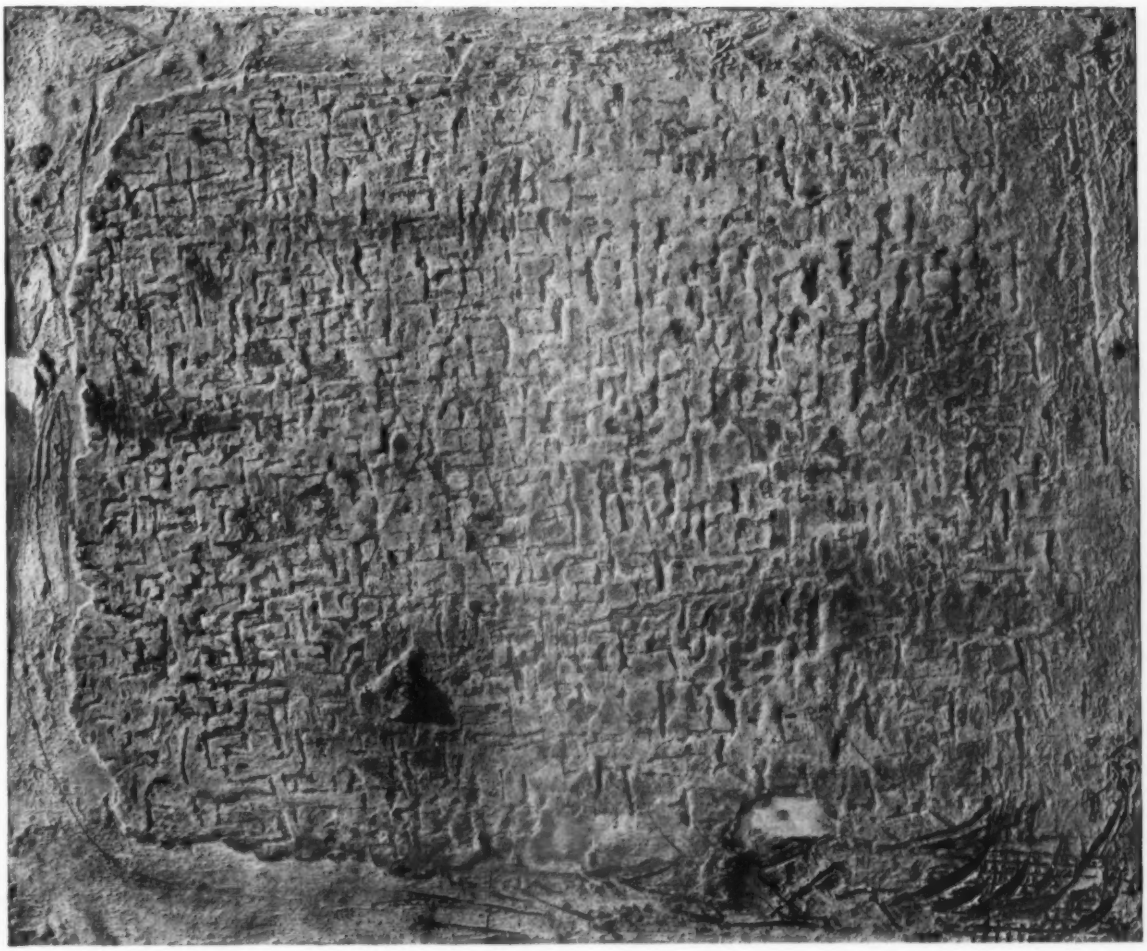
Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Lützelsteiner Weg; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72, Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 2.2. per year post free. Single issues 8 s.; Auslieferung in Frankreich: Karin Fischer, 57, Avenue Montaigne, Paris VIII e; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 3586.

Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestr. 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S. Typografie: Klaus J. Fischer.



Antonio Tàpies, Peinture, 1955, 60 x 73 cm

Klaus

Zwis
und

Klaus J. Fischer

Zwischen dem Ungefähren und Präzisen

Längst bevor der Tachismus den Gedanken einer informellen Malerei verbreitete, waren beide Prinzipien, die den Fond dieser Richtung ausmachen, Struktur und Dekomposition, geläufige Bildmittel der abstrakten Malerei. Sie traten weniger ins Bewußtsein der Kritik, aber Paul Klee hat in seinen pädagogischen Schriften weitläufige Überlegungen zum Strukturellen in der Malerei angestellt und in vielen Bildern die Variationsbreite strukturaler Mittel demonstriert. Den Begriff Dekomposition setzte Willi Baumeister in Umlauf. In seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst" widmet er der Unterscheidung von Komposition und Dekomposition ein ganzes Kapitel. Er weist auf die exzentrische Kompositionsart in der ostasiatischen Malerei und im Impressionismus hin und bemerkt daneben ein völlig zentrumfreies Anhäufen der Bildelemente bei Klee und Mondrian, aber auch in der alten Kunst, z. B. bei Altdorfer („Alexanderschlacht") und Tintoretto („Paradiso"). Auch Baumeister hat zahlreiche Bilder ohne hierarchischen Aufbau von Haupt- und Nebenformen gemalt. Kleinteilige Formzellen von verwandtem Aussehen sind über die ganze Fläche gebreitet und heben sich mehr durch Modellierung und Relief als durch die Farbe voneinander ab. Eine noch engere Verbindung mit dem Tachismus stellt der Begriff Modulation her, den Baumeister von Cézanne übernimmt, aber seine Anwendung auf jedes leichte Vor und Zurück einer noch gestaltlos belebten Fläche, wie sie ihm selbst meist als Grund diente, ausdehnt.

Reiche Modulationen zeigen insbesondere viele Bilder von Max Ernst, der dem Tachismus bereits 1925 vorgriff und amorphe Bildreize schuf, die die meisten Funde der heutigen Tachisten in den Schatten stellen. Man muß allerdings darauf hinweisen, daß das Modulative, sowohl bei Ernst als auch bei Baumeister, immer von gliedernden Formzusätzen übergriffen wird, während sich der Tachismus mit farbigen Dschungeln begnügt.

Die Vorliebe für reich entwickelte „matière" ohne Vernachlässigung von Form und Zeichnung bezeichnet einen ganzen Sektor der jüngsten Malerei. Dieser Sektor stellt keinen Ausläufer des Tachismus dar, wie oft geurteilt wird, er hält sich unabhängig von Wols und Pollock und hat sich neben, ja, vor diesen entwickelt. Mit dem Tachismus hat diese Malerei nur gemeinsam, daß sie sich vom Geometrismus, aber auch von dem teils expressiven, teils dekorativen Lyrismus, der nach dem Kriege schnell zur Geltung kam (Manessier, Singier, Winter, Nay, Bott, Cavael u. a.), distanziert. Aber während Automatisten (Hartung, Mathieu, Trier, Sonderborg) und Tachisten ihre Folgerungen aus dem Expressionismus ziehen, läßt sich diese Malergruppe stärker von den das Maß betonenden Meistern der Moderne: Klee, Ernst, Mondrian, Baumeister beraten. Es geht nicht um die Entladung affektiver Regungen, noch weniger um die Mitteilung einer gestauten Gefühlswelt, sondern einzig um die Erzeugung geprägter Sichtbarkeiten, um die Herstellung visueller

Intensivpunkte. Dabei spielt das Intelligible eine weit wichtigere Rolle als das Emotionelle. Das ist eine ästhetische Lage, die ohne weiteres der Kunst Klees oder Mondrians entspricht. Es fällt jedoch ein Unterschied im Inhaltlichen auf. Während in der Malerei Kandinskys, Klees, Mondrians ein Spiritualismus wirkte, der das künstlerische Gesamtziel im Aufschwung zum Kosmos sah und in diesem Vorgang des Transzendierens auch keine grundsätzliche Schwierigkeit erblickte, zumal das Abstrakte den Zugang zu den Schöpfungswurzeln zu erleichtern schien, ist die gegenwärtige Periode der Malerei irdischer, von einem verringerten Unendlichkeitsbewußtsein durchstimmt. Das vergleichsweise Astronomische der Bilder Klees, Kandinskys, Mondrians, das ganz bestimmte Bildsymbole immer wieder hervorhebt, wird von tellurischen Aspekten verdrängt, die schon die „histoire naturelle" von Max Ernst, aber auch die Bilder Baumeisters ausbreiten. Das Beredsame prunkender Farben weicht angespannter Stille und Verschattung. An Stelle von Ganzheiten treten Fragmente, Furchen, Risse. Der Mensch zieht sich in Höhlen der Vorzeit zurück. Eine solche Stimmung, die natürlich über die Bildqualität nicht aussagen kann, verbreiten auch einige späte Werke Klees.

Antonio Tàpies gehört zu den Künstlern, die man an erster Stelle nennen muß, wenn man von dem gewandelten Klima der Malerei spricht (S. 6—9). Doch hat er nicht den Kontakt mit den Trägern der modernen Tradition von Klee bis Mondrian verloren. Der 1923 in Barcelona geborene Spanier kann bereits auf Ausstellungen in Barcelona, Madrid, Chicago, Stockholm und Paris zurückblicken. Er studierte einige Zeit Jura, bricht aber dann ab und widmet sich ausschließlich der Malerei. Einen reich bebilderten Katalog, zu dem Michel Tapié das Vorwort schrieb, gab die Galerie Stadler, Paris, heraus.

Auffällig und neu sind die technischen Mittel Tàpies. Er arbeitet in einer teilweise mit Sand versetzten Kunststoffarbe, die wandbewurfähnliche Wirkungen erlaubt.

Den Inspirationen Tàpies kommt ein formender Verstand zu Hilfe, der jedes Ergebnis des Unwillkürlichen überprüft. Tàpies sagt, er arbeite lange an jedem Bild. Jedes neu auf die Leinwand gesetzte Element, das den Ort der Fläche nicht trifft, der ihm eine Funktion im Ganzen des Bildes sicherstellt, wird wieder zugedeckt. So ist jedes Werk eine Folge setzender bildnerischer Akte, deren Ergebnisse der genauen Kontrolle eines Bewußtseins unterstehen, das zu bemessen weiß, ob eine Form in ihrer Gestalt und in ihrem Ort hinreichend profiliert ist und genügend Partnerschaft mit den übrigen Teilformen und der Gesamtform des Bildes aufnimmt und ob sie vermöge einer ausgeprägten Eigenart dennoch in der Lage ist, zu der Auseinandersetzung zwischen den visuellen Daten des Bildes einen ebenso natürlichen wie überraschenden Beitrag zu leisten. Ohne eine solche Kontrolle ist echte Malerei nicht denkbar, und Tàpies ist sich klar darüber, daß es eine schwerwiegende Differenz gibt zwischen dem echten, planvollen Bilden und einer informellen Bilderflucht, für die das Malen nicht die Herstellung eines visuellen Kontinuums, sondern das Auslösen einer Zerstreuung bedeutet.

In der „peinture" 1955 (Farbtafel) ist die logische Verknüpfung der Teile des Bildes zu einem Ganzen leicht zu überprüfen. Ein Feld kleinster angularer Formen lagert sich um den Mittelpunkt der Fläche. Wie Stein auf Stein ordnen sie sich senkrecht und waagerecht zum Bildrand. Tàpies beläßt es indessen nicht bei der geometrischen Durchsichtigkeit dieser Struktur. Er verschleiert sie, überdeckt und erweitert das Gefügte durch irreguläre Momente. Das Gemäuer schmilzt stellenweise zusammen, ist durchbrochen, zernagt und von Grauflecken überschattet. Es entsteht ein Geflecht von Fluktuation und Kristallisation. Auch dort, wo einige Zonen des Bildes in der Andeutung bleiben, handelt es sich um etwas anderes als um tachistische Wischer, Tupfer und Spritzer. Das Unbestimmte ist nicht Ausdruck einer Verlegenheit gegenüber der näheren Bestimmung einer Form. Man beachte, wie der linke Rand des großen Formenkontinents deutlich herausgearbeitet, rechts dagegen gleichsam zugeschwemmt ist. Dennoch bleibt auch rechts die Form in ihren Umrissen faßbar. Eine exakte Vorstellung vom Wuchs des Bildes plant das Ungenaue ein. Genau so sind in der rechten unteren Ecke der Leinwand einige Spuren wie von Krallen, die sich in den Grund gegraben haben und das Bild durch ein überraschendes Moment akzentuieren, mit äußerst genauer bildnerischer Intelligenz gesetzt.

Die Farbe dieser Malerei ist reduziert auf eine Tonigkeit von luftigem Grau und schwebendem Rotbraun. Beides hält sich in schönstem Gleichgewicht. Es fehlt die lustige Buntheit vieler abstrakter Bilder, über deren Brücke allein mancher Betrachter einen Zugang zur modernen Malerei findet. Die Farbe verschlüsselt sich vielmehr, ist eher zu ahnen als zu greifen und gewinnt ein hohes Maß an Spiritualität.

Eine inhaltliche Ausdeutung dieses Bildes und auch anderer Arbeiten Tàpies' könnte hier vom Grundriß der Stätte einer frühen Kultur sprechen, wie er dem Archäologen durch Luftaufnahmen deutlich wird oder von altem, halb verfallenem Gemäuer, ebenso von

Felsenmalerei, Cueva de los Letreros, Prov. Almeria,

Der Kunstkritiker Michel Tapié und Antonio Tàpies (rechts)

Antonio Tàpies, Peinture, 1955, 195 x 170 cm
mit Genehmigung der Galerie Stadler, Paris

Antonio Tàpies, Peinture, 1955, 130 x 97 cm
mit Genehmigung der Galerie Stadler, Paris

Antonio Tàpies, Peinture, 1956
mit Genehmigung der Galerie Stadler, Paris

Alberto Burri
Foto: Ferretti, Rom

Alberto Burri

Alberto Burri, 1956

Alberto Burri, 1952, 250 x 150 cm

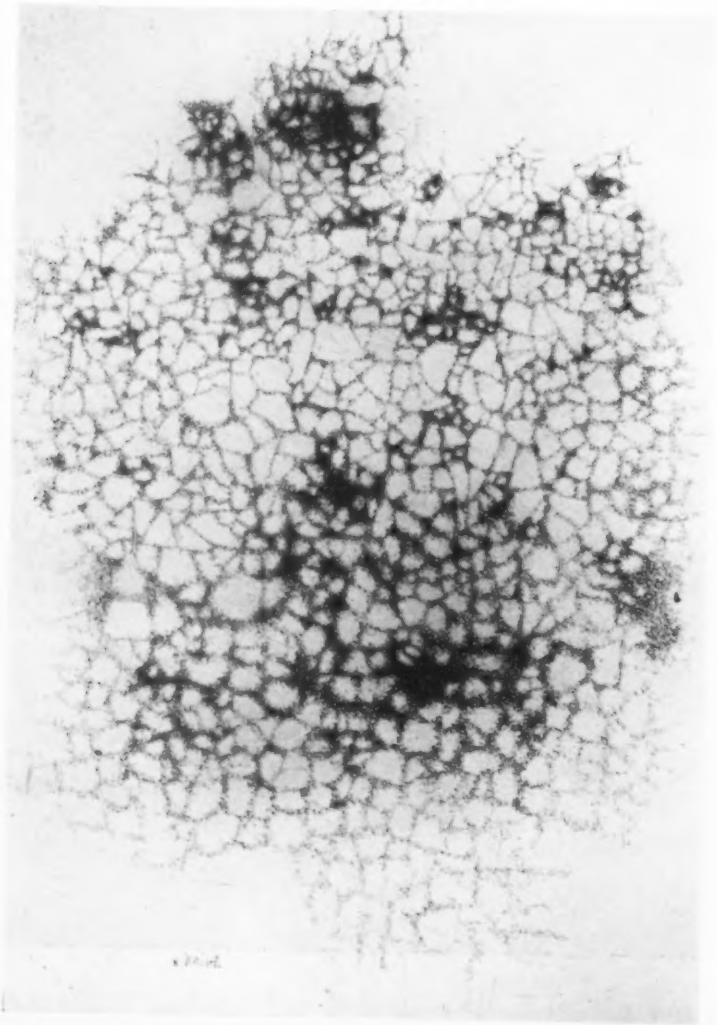
Yasse Tabuchi, Berg und Wasser
1956, 130 x 81 cm
Foto: Hervochon, Paris

Yasse Tabuchi

Yasse Tabuchi

Yasse Tabuchi, Erde und Feuer, 1956
Foto: Hervochon, Paris

Hubert Dietrich, Zeichnung, 1955, 25 x 36 cm



Louis Nallard, Komposition, 1955, 114 x 146 cm
Foto: Rogi, Paris
mit Genehmigung der Galerie Jeanne Bucher, Paris

John Koenig, Gouache, 1955, 50 x 30 cm
Foto: David, Paris

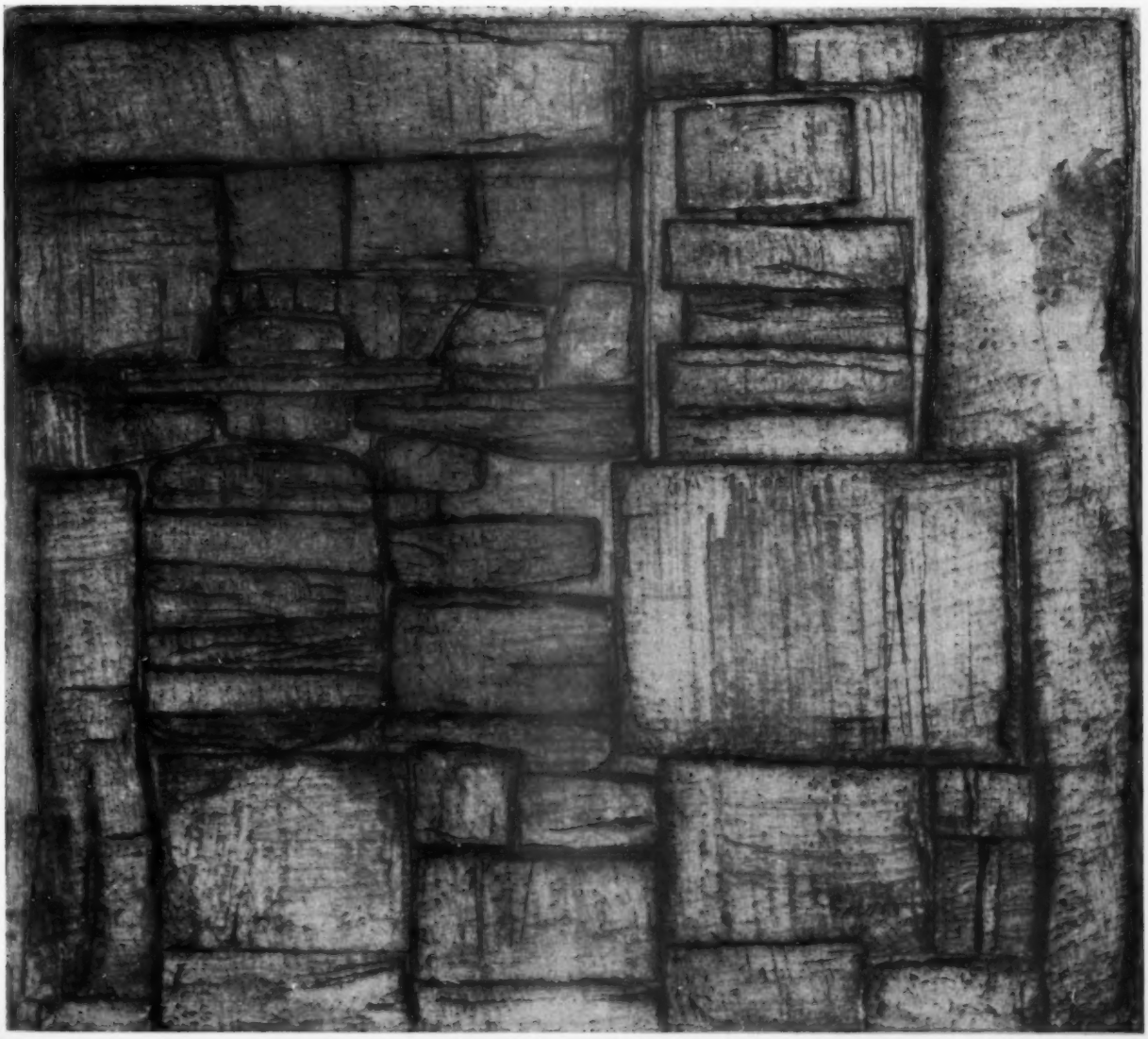
Eduard Micus, Komposition 1952, Öl

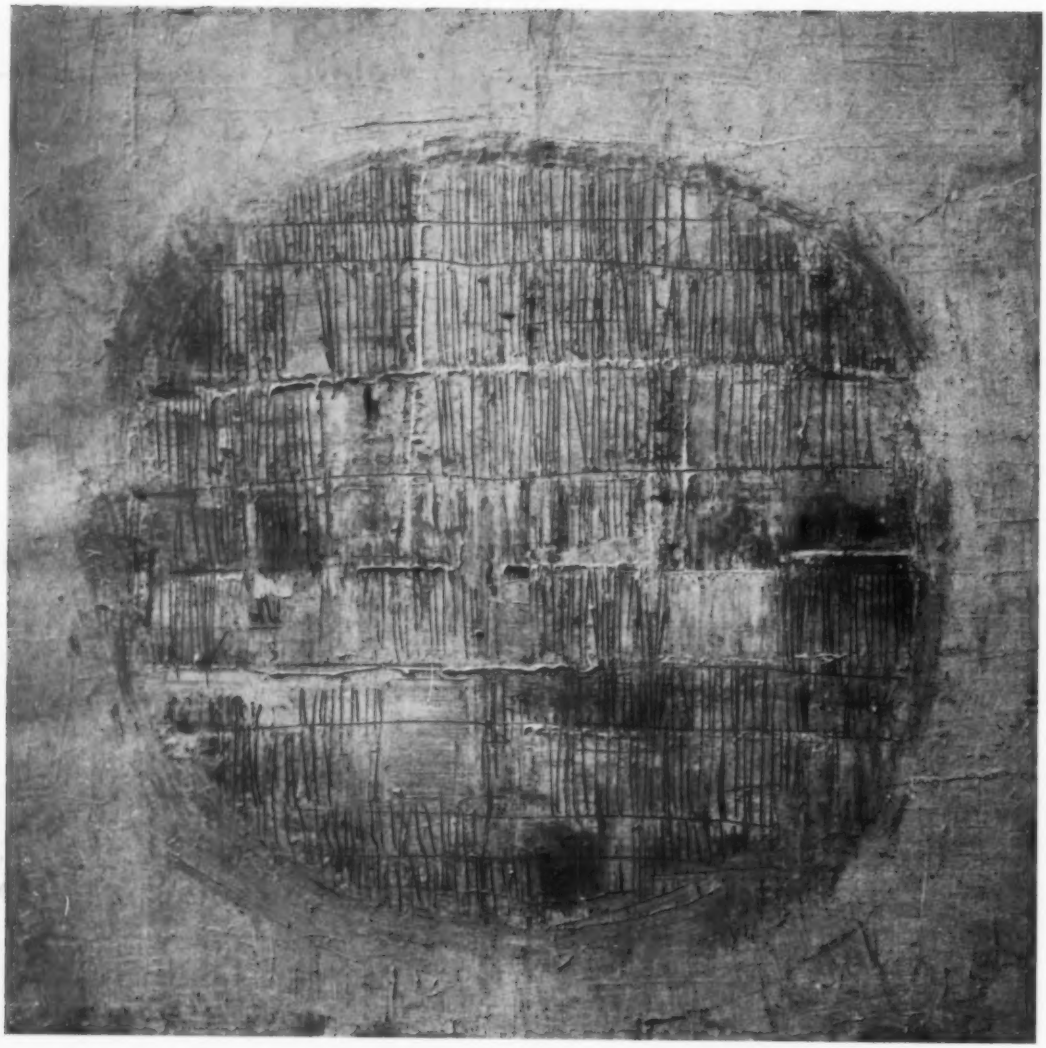
Luis Feito, 1955, Öl,
mit Genehmigung der Galerie Arnaud, Pa

August Puig, Komposition, 1954

James Guitet, Peinture, 1956
Foto: David, Paris

Pierre Courtin, Komposition, 1956, Radierung, 21 x 24 cm
Foto: Joubert, Paris
mit Genehmigung der Galerie Jeanne Bucher, Paris





Horia Damian, 1956, Öl, 100 x 100 cm
mit Genehmigung der Galerie Stadler, Paris

Horst Egon Kalinowski, Komposition „Hoggar", 1956,
Foto: David, Paris

Kalinowski

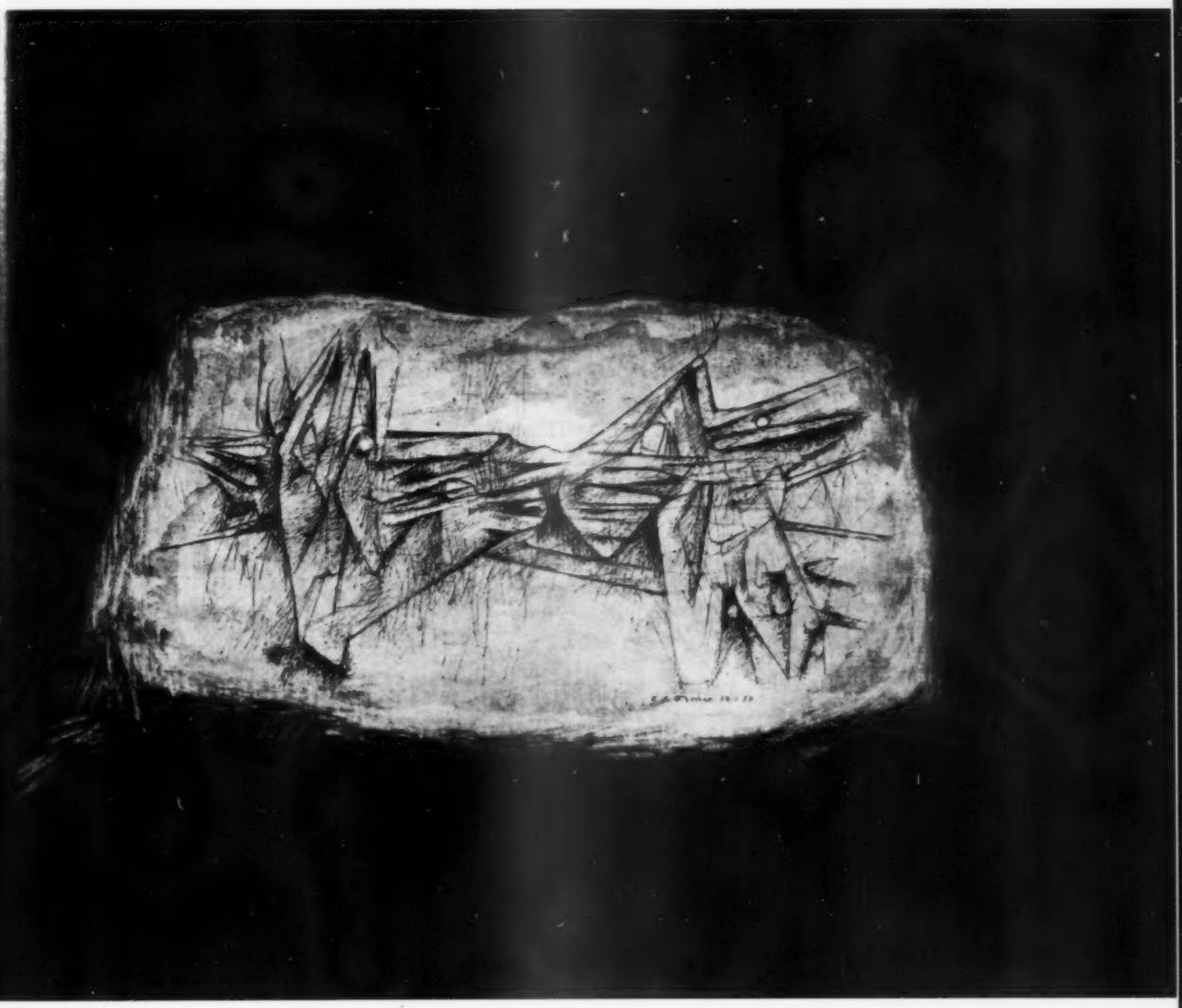
Horst Egon Kalinowski
Foto: Woscidlo, Frankfurt/M.

Horst Egon Kalinowski,
Komposition „Fragment", 1955, 47 x 55 cm
Foto: David, Paris

Gabriel Pellon, 26/55, 60 x 80 cm
mit Genehmigung der Galerie Springer, Berlin

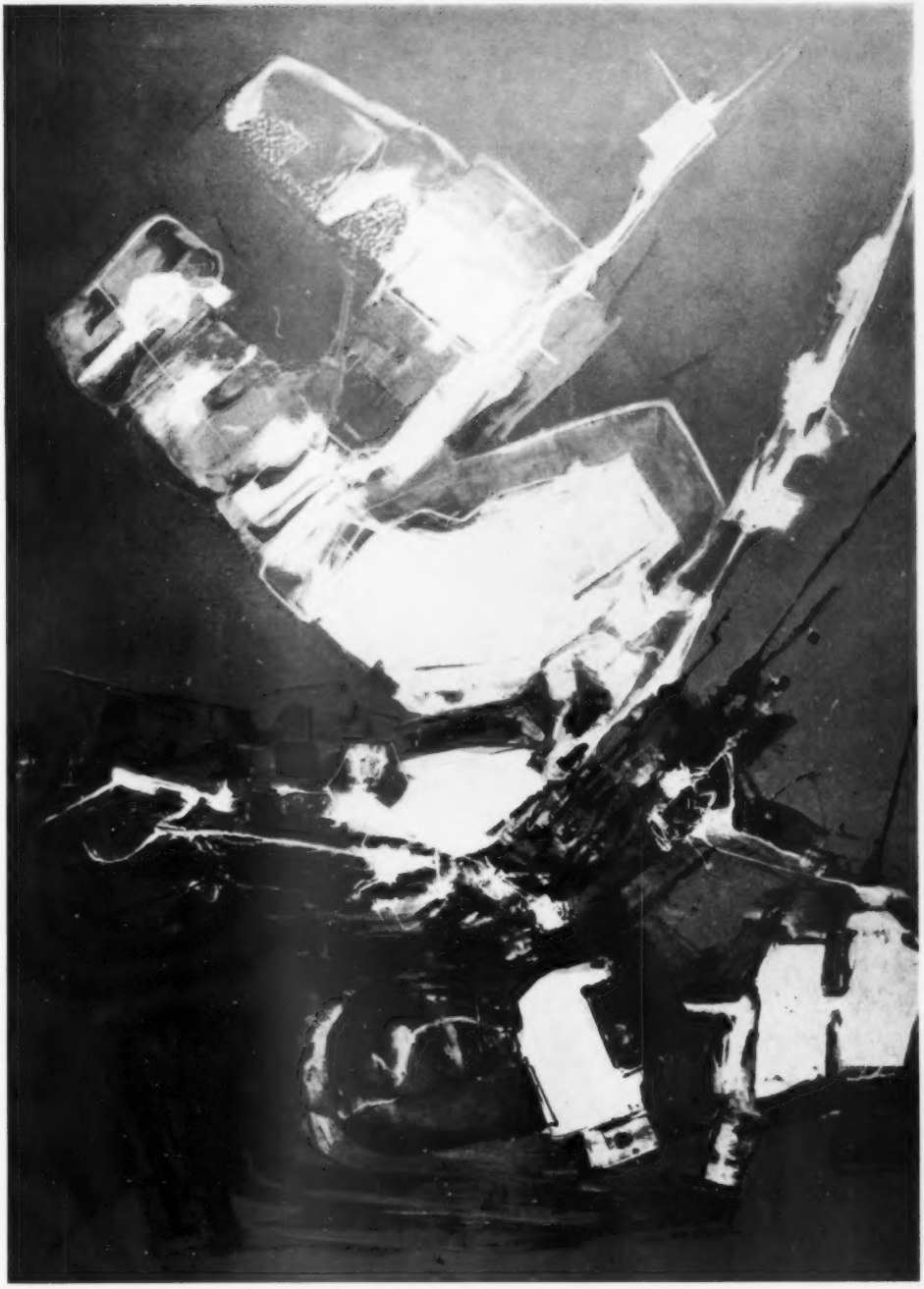
Boris Kleint, Blaue Grotte, 1956, Eitempera, 120 x 90 cm
Foto: Ruthardt, Karlsruhe

Zanartu, Radierung, Originalgröße
mit Genehmigung der Galerie du Dragon, Paris



Klaus J. Fischer, 1957, Öl, 50 x 70 cm

Emil Schumacher, 1955, Öl



Claude Georges, 1956, 92 x 73 cm

Wilhelm Wessel, Trabant, 1956, 95 x 90 cm

verkrustetem, durch eine südliche Sonne ausgetrocknetem Boden. In allen Fällen ist der Hinweis auf Ordnung und Zerfall, der Hinweis auf jene Gegensätzlichkeit des Seins enthalten, zu der die Kunst einen ausgezeichneten Zugang hat.
Der Italiener Alberto Burri (geb. 1915 in di Castello) studierte Medizin, bevor er zur Malerei überwechselte. Er stellte u. a. in Rom, Florenz, Chicago, New York aus.
Seine Malereien sind denjenigen Tàpies' verwandt (S. 10 u. 11). Auch hier das Thema der Furchen und Risse, des Geborstenen und Zerfetzten. Als Material dienen alte Säcke und verschiedenartige Stoffe, die zertrennt und zu planen Konfigurationen neu vernäht und verleimt werden. Dieses artistische Unternehmen mutet spaßig an, aber es wird von einer außerordentlichen Disziplin geleitet. Allerdings ist die Magie Burris im ganzen heiterer als diejenige Tàpies'. Sie entstammt dem Verwandlungstrieb, der die Kubisten in ihren Collagen, die Dadaisten in ihren Montagen dazu anreizte, eine dem Verfall preisgegebene niedere Objektwelt in eine ästhetische Zone zu übertragen, so daß eine neue visuelle Funktion ihre alte Gegenstandsfunktion überlagert. Aber in reizvoller Ambivalenz bleibt diese Gegenstandsfunktion, bezeichnet durch die Reste von Aufschriften und Lettern, im Bilde aufbewahrt. Der Eindruck des Gefügten und Planvollen, den das Netz der Nahtstellen auslöst, ist auch in diesen Bildern nachhaltiger als der Eindruck des Zerrissenen.
Burris bevorzugte Farben sind Braun, Ocker und Schwarz. Diese werden jedoch oft übertrumpft durch ein stechendes Rot, gelegentlich sogar durch eine Goldfarbe — Extravaganzen, aber bildnerisch streng motiviert. Dabei teilen Burris Arbeiten nicht das Parodistische der „Merzbilder" von Schwitters. Dekomposition, Leerstellen, freie Räume sind ihr hauptsächliches Thema, und Burri hat es durchexerziert, ohne sich den Tachisten zu nähern.
Während bei Burri das reale Objekt in die Fläche eingearbeitet wird und dem Bild selbst den Charakter des Objekts, des hergestellten Gegenstandes mitteilt, spielt bei dem Japaner Yasse Tabuchi (geb. 1921) die Natur noch die Rolle eines Gegenüber, das durch Assoziativformen im Bilde repräsentiert wird. Diese Malerei durchbricht das rein Flächige und bildet halbillusionistische Räume, die landschaftliche Formationen aufnehmen (S. 12 u. 13). So abstrakt sie auch sind, wahren sie dennoch einen Zusammenhang mit klassischen japanischen Landschaftdarstellungen. Die Durchbrechung der Fläche mag gegen die bildnerische Reinheit dieser Malerei sprechen, aber der Reichtum der Formverläufe, die Genauigkeit der Verzahnungen und nicht zuletzt ein deliziöser malerischer Vortrag lassen einen Verlust an Fläche gerechtfertigt erscheinen.
Tàpies, Burri und Tabuchi erzielen eine Durchdringung von Form und Struktur. Der Österreicher Hubert Dietrich (geb. 1930 in Mellau, Vorarlberg) entwickelt aus der Zeichnung ein Zellulargewebe feinster Linien, in dem große Kontraste fehlen. Dagegen entsteht ein kollektives Nebeneinander kleinster Partikel (S. 14). Man wird an Mikrobenkulturen oder an den Bau von Insekten erinnert. Dennoch ist hier ein bildnerisches Bewußtsein am Werk, das differenzierte Umrisse zieht, Schatten verteilt und das Blatt zu einem komplexen Ensemble auf der Ebene elementarer Mittel macht.
Das gilt auch für die Bilder des Franzosen Louis Nallard (geb. 1918 in Algier). Mikrofelder bilden ein dichtes Geflecht, das farbige Schatten stellenweise überdecken (S. 15). Eine begrenzte Farbskala von rostigem Braun über Ocker und Gelb führt zu subtilsten Nuancen und unterstützt die lückenlose Einheit des Bildfeldes.
Bei John Koenig (geb. 1924 in Seattle, USA) leiten in verwandter Weise Waagerechte und Senkrechte eine Ordnung hell aufblitzender Linien und zurückweichender Schatten (S. 15).
Mit der gleichen Strenge, mit der in solchen Bildern das Thema der Struktur nicht dem Zufall überlassen bleibt, haben Maler wie Eduard Micus (geb. 1925 in Höxter/Westf.) oder Louis Feito (geb. 1929 in Madrid) die Dekomposition in ihre Malerei eingeführt (S. 16). Freier Bildraum, lediglich durch einen körnigen Grund belebt, versucht, einer Kette von Gewichten am Rand des Bildes die Waage zu halten. Überraschende Gleichgewichte kommen so zustande.
August Puig (geb. 1929 in Barcelona) fängt das Dispersive eines wolkigen Farbflusses ab und vergittert den Bildraum mit geometrischen Elementen. Zentrifugal drängen die Formen nach außen (S. 17).
Dekompositionell im Sinne der Entwertung des Bildzentrums sind ebenso die Arbeiten von James Guitet (geb. 1925 in Nantes) und Pierre Courtin (geb. 1921 in Rebréchien). Sie bilden ein strenges Gefüge ohne vereinzelte Hauptformen (S. 18/19). Nicht nur das planvoll Aufgebaute des verblockten Bildfeldes, auch die taktilen Werte der Oberfläche, die Nahtstellen, die Reibungsflächen und Zwischenräume dieser „peinture murale" werden bedeutsam und schaffen eine leichte Bewegung.

So vergittert auch Horia Damian (geb. 1922 in Bukarest) mit einem Netz feiner Linien eine poröse Materie, und es sind beide Kräfte, die der formenden menschlichen Hand und die des Widerstandes der Materie im Bilde festgehalten (S. 20).
Auch der Deutsche Horst Egon Kalinowski (geb. 1924 in Düsseldorf) trägt seine konstruktive Vorstellung von der Malerei, die in früheren Arbeiten deutlich zum Vorschein kam, in das Fluktuieren des Stofflichen hinein (S. 21). Extreme Gegenüberstellungen von erratischen Blöcken und Partikeln, breiten Zonen und einpeitschenden Linien erläutern das dramatische Verhältnis, das diese Malerei zum Bild gewonnen hat.
Gabriel Pellon (geb. 1900 in Metz/Lothringen) sammelt die verschiedenartigsten Strukturen, verfilzt sie miteinander und heftet sie an senkrechte und waagerechte Bahnen (S. 22. Vergl. auch KW 1/2/X).
Vegetatives und Kristallines kommt in dem Bild „Blaue Grotte" von Boris Kleint (geb. 1903 in Masmünster) zum Ausgleich. Der Hinweis auf Landschaftliches ist hier noch um einen Grad bestimmter als bei dem Japaner Tabuchi.
Auf der Radierung von Zanartu (S. 28) rastern Strukturen einen imaginären Raum, den scharfe Linien durchziehen und in dem eine helle Form wie ein Meteor aufleuchtet.
Auch Dynamiker der neuen Malerei wie Claude Georges (geb. 1929 in Sumay), Emil Schumacher (geb. 1912 in Hagen) und Wilhelm Wessel (geb. 1904 in Iserlohn) haben ihren Platz zwischen dem Ungefähren und Präzisen. Ihre Bilder sind nicht bloß tachistische Farbexplosionen, sondern sind komponiert. In ihnen stehen sich massive Formen und scharfe Linien, sensibel ausgelastet, gegenüber (S. 26—28).
Ohne Frage tritt eine Auffassung von Malerei, wie sie in den hier gezeigten Bildern zum Ausdruck kommt, mit dem Surrealismus in Beziehung. Die Übergänge von bildnerischem Kalkül zu den Anspielungen auf das Vorfindbare in dieser Welt sind fließend. Es stellen sich Zweideutigkeiten ein. Darstellungen und Gehalte entziehen sich einer genauen Bestimmung. Das Bild gibt Rätsel auf. Das Verbergen, weniger das Verbergen der Mittel, als das Verbergen der Inhalte, gehört zu den Werten jeder Kunst, sofern sie beansprucht, jene von Dunkelheit umschlossene Situation des Menschen, seinen Stand zwischen Faßbarem und Unfaßbarem, zu treffen.

Kh. Goerres

Karl Fred Dahmen

Es gibt manchen deutschen Künstler, der den Spruch vom „Propheten, der in seinem Lande nichts gilt" wörtlich nahm und den Umweg über die verschiedensten Länder Europas sucht. Dort stellt er sich dem unabhängigeren Blick und hat mitunter einen Namen, bevor man hierzulande seinem Werk mit geweckterem Interesse begegnet.
Einen solchen Weg beschritt der Maler Karl Fred Dahmen, Stolberg (Rheinland), geboren 1917. Dahmen ist Mitbegründer der „Gemeinschaft junger europäischer Künstler", der u. a. so bekannte Maler wie Louis Nallard (Paris), Wilfried Moser (geb. Zürich), K. O. Götz (Frankfurt), Raoul Ubac (Paris) und Erich Müller-Kraus (Stockholm) angehören. Diese Generation hat das Erbe der „Klassiker moderner Malerei" übernommen, in ihrer Weise weiterentwickelt und neue Gesichtspunkte hinzugefügt.
Das Eigenartige an Dahmens Bildern, die aus dem Bereich der Impression stammen, ist eine Kommunikation des Vegetativen hier, des Geometrischen dort. Seine Gemälde und Gouachen sind zunächst „non figuratives", ein Wald von vielfach modulierten Farbflecken, ein Spielfeld von Strukturen und Tönungen, angelegt in minutiös aufgeteilten Flächen, durchwoben von kostbaren Farbgründen. Es scheint sich Technisch-Gebautes mit Organisch-Gewachsenem auf seltsame Art zu vereinigen.
Sein Urerlebnis ist die „Die Stadt", etwas Tektonisches, das Aufbau und Gestalt betrifft, herrührend von einer Schau aus einer fahrenden Pariser Metro in die Rückseite des Gare du Nord, gesehen in der Dämmerung, von oben, dort, wo sich hundertfältiges Gestänge und Geschiene einer Anlage ins Dunkel verlieren, — ein bewegter Platz mithin, der, in sich ruhend, in ständiger Erwartung daliegt, ein Ort, durch den Leben fließt, ein mit Kräften behauster Raum. Das ist das „Thema". Es ist wie bei Bazaine: man hat den Eindruck, daß er eigentlich „seit je am gleichen Bilde malt", im tieferen Sinne durchaus an einer Landschaft, hier genauer „Stadtschaft".
Das „Motiv" in diesem Sinne wird bis zum Fundament und dessen räumlicher Verankerung durchleuchtet. Dies bringt die dem „Gegen-Stande" bisher geheime, innewohnende und niegeschaute Vegetation, Gewachsenheit hervor, obgleich es sich um eine von Menschen errichtete, gebaute, rationelle „Sache" handelt. Die Gemälde heben den Prozeß zutage, legen ihn frei und erweitern somit unseren Kreis von Sichtbarkeiten. Das ist Bejahung und Vermehrung des Bestandes, Wirklichkeitsgewinn, Beschwörung und Einsicht in Dynamik, Hineinnahme und Ordnung von „dreidimensionaler Endlichkeit in die zweidimensionale Dehnung der Fläche": Gestaltproblem und Aufgabe der Malerei unserer Zeit. Ergebnis: „Das Wesen ist ein neuartiger Gegenstand" (Husserl).
Bazaine bekennt in seiner schlichten, großen Art: „Heute habe ich unaufhörlich Raum, Form, Wirklichkeit im Sinn. Aber diese Wirklichkeit macht eine Folge von Stadien durch, in denen die

Felsenmalerei, Cimbara

innere Wahrheit zunimmt. Im letzten Stadium — in dem es mir unmöglich scheint, weiter vorzudringen — hat die Wirklichkeit für mich ihre äußerste Spannung, die letzte Phase ihrer Metamorphose erreicht. Sie bewahrt das Wesentliche aller vorangehenden Stadien in sich, lebt davon und bleibt dadurch der Welt geöffnet, aber, obgleich das eigentlich „Abstraktion" bedeutet, ist es nicht abstrakt im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ich glaube sogar, daß das letzte Ziel all dieser Transponierungen ganz einfach die Wirklichkeit ist."

Wie bewahrheiten sich solche Worte — nun auch für die Seite der deutschen Malerei — vor den Werken Karl Fred Dahmens. Die Titel der Bilder sind unwesentlich und einfach: „Bild einer dunklen Stadt", „Gelbe Architektur", „Stadtvision". Die letzten Arbeiten sind titellos. Was gibt es noch zu nennen bei einem, der sich mit dem abstrusen, konstruktiven Eigenleben, etwa der Stadt beschäftigt? Er ist auf den Prozeß gestoßen, der Kraft, Wandlung, Werden ist und bleibt.

So gehört die künstlerische Leistung dieses Malers dem großen Zuge der Umwälzung des Jahrhunderts an, das sich seit langem anschickt, die fraglich gewordene Körperlichkeit der Gegenstände durch die Vorstellung von Wirkkräften zu ersetzen. Ein von Jean Paul vorgeschlagener Weg, um „glücklicher zu werden", scheint dabei an Bedeutung zu gewinnen: „weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht." Die Gegenwart ist nicht arm an Versuchen, sich diese dem Menschen von Natur aus ungemäße „vol d'oiseaux", die Fall-Höhe eines Ikarus anzueignen. Der adäquate Dichter dieser Begegnung des eigenen Ichs mit der Erde und dem Weltall in der Unendlichkeit des Luftmeeres war Antoine de Saint Exupéry. Der adäquate Maler dieser verwandelten Schau, welche Räume zusammenschrumpfen läßt und Städte, Länder, Kontinente zu Ausflugszielen macht, könnte der Maler Karl Fred Dahmen sein. Denn seine Werke sind einem „Vogelmenschentum" verwandt. Steigend und fallend umkreist er das „Ob-jekt". Das Einzelne, Vereinzelte, das sich darbietende augenfällige Bild sinkt in diesen Räumen, Entfernungen, Perspektiven dahin. Es verdichtet sich zum Komplex, zum Inbegriff. Gewonnen ist nach Dürers Wort die „inwendige Figur", nach André Breton das „modèle purement intérieur". Das ist der Tatbestand der Bilder. Und dennoch: dargestellt ist keine Dauer. Im Gegenteil: das als Rhythmus Erfahrene bleibt in sich bewegt. Die unruhigen Stränge der Formen verraten es: ihr Dringen und Drängen über die Ränder hinaus, ihr Gleichgewicht von Leidenschaft und Strenge. Nichts zielt auf einen Endzustand. Die Kräfte bleiben wirkend, in sich ringend und doch abgewogen.

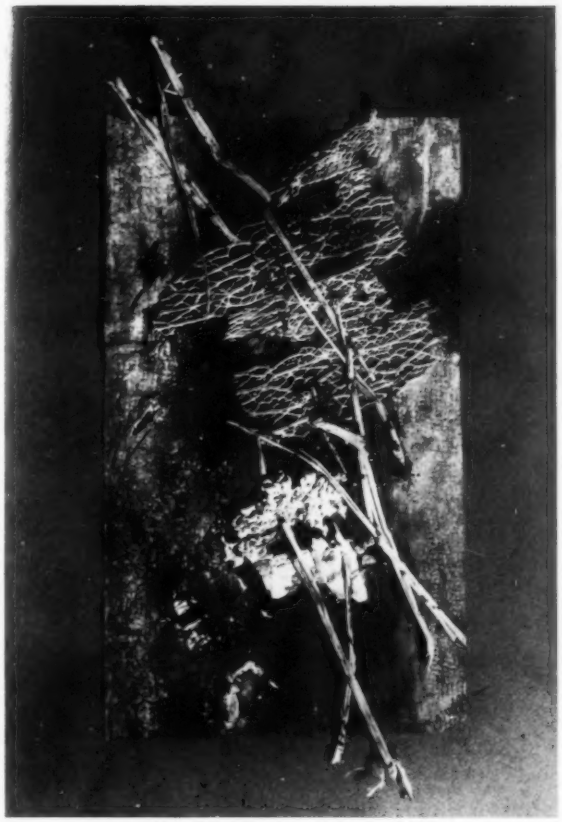
Das heutige Klebebild

Kein Zweifel, daß das Geheimnis der Klebebilder in den unbegrenzten Möglichkeiten der Materialien steckt, in den faßbaren und unfaßbaren Vorstellungen und Erinnerungen, die vor allem die gebrauchten, von der menschlichen Abnützung gezeichneten Dinge wachrufen. Die Kubisten waren sich dieser Wirkung bewußt, als sie Zeitungsausschnitte, Tapetenmuster, Flaschenetiketten und ähnliches mit aller Vorsicht in ihre Zeichnungen einfügten, so daß der geometrische Charakter dieser Werke kaum angetastet wurde. Aber schon dort, wo Juan Gris ein Notenblatt oder zwei aufgeschlagene Buchseiten mit seiner transparenten Malerei umwebt, geraten die strengen Formgesetze in Vergessenheit unter dem Hauch von Poesie, den diese Collagen ausströmen. Keiner hat jedoch wie Schwitters das Aktionsfeld dieser neuen, alten Ausdrucksmittel in alle Richtungen erweitert. Mit Trambilletts, Eintrittskarten, Frachtbriefen, die er in den engsten und winkligsten Gassen aufgelesen haben mag, läßt er uns um die Erde reisen, und alle vergessenen und verworfenen Nichtigkeiten des Daseins, allen Unrat der Welt verzaubert er so, daß man glauben sollte, nach ihm habe keiner mehr etwas in dieser Sprache zu sagen. Aber heute tritt eine Künstlerin wie Karskaya (S. 33) doch wieder sein Erbe an, wenn sie auf Weg und Steg Funde macht: welke Blätter, Baumrinden und Pilze, die sie daheim zu verschmierten Papieren und zerrissenen Zeichnungen, zerfetzten Stoffzipfeln und zerbrochenen Schachteln räumt, um im gegebenen Moment daraus ihre seltsamen Reliefbilder entstehen zu lassen. In spontaner Inspiration entwirft sie ihre Kompositionen, ordnet und festigt sie dann aber so, daß nichts mehr verrückbar ist.

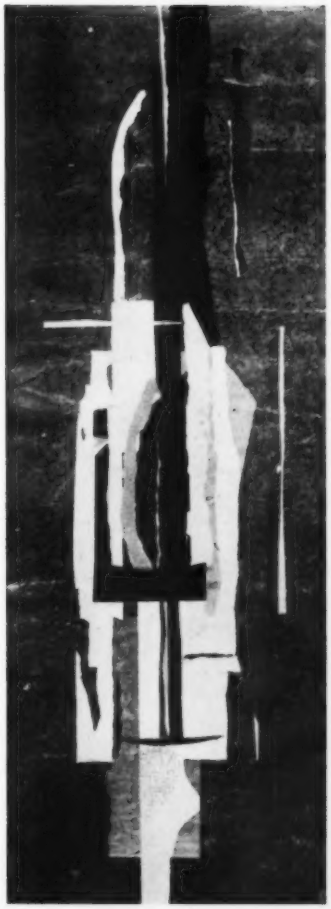
Es ist das Vergnügen am Experimentieren, das heute viele Künstler zu Klebebildern anregt, die Möglichkeit, vorhandene Elemente auszuwechseln, an- und übereinanderzulegen, die Spannungsverhältnisse zu variieren. Kompositionen, die in der Idee nur eine ungefähre Form angenommen haben, lassen sich hier anders als mit Stift oder Spachtel erproben, Tonwerte, die an die Materie gebunden sind, können so abgewogen werden, daß die Erfahrungen sich auch auf den Auftrag von Farbmassen übertragen lassen.

Die neue Welle, die die Collagen im letzten Jahrzehnt erleben, hängt mit dem Stilwandel zusammen, der in der abstrakten Malerei vor sich geht. Als das Bedürfnis erwachte, das strenge Gefüge der planimetrischen Konstruktionen aufzulockern, halfen die verschiedenartigen Papiere, durch die man die Farbtönungen ersetzte, zur Belebung der Flächenbeziehungen. Neue Texturen wurden in den Maserungen und Musterungen der mannigfachen Papiersorten, Drucksachen und Pappen entdeckt. Die möglichen Überschneidungen leisteten unbestimmten Raumandeutungen Vorschub, die sich in die Tiefe erstrecken. In der betonten Sachlichkeit öffnete sich eine Bresche, durch die eine lyrische Note Einzug hielt. Die ersten papiers collés, mit denen Jeanne Coppel (S. 33 u. 35) nach dem Krieg ihre künstlerische Aktivität wiederaufnahm, geben dem Wunsch Ausdruck, Gefühlsregungen nachzugeben und dabei doch anonym zu bleiben. Wer emotionelle Inhalte nur diskret zu äußern wagt, hat in dieser Technik ein Instrument zur Verfügung, das sich spielen läßt, ohne daß der Virtuose in Erscheinung tritt. Akkorde und Klänge, die auch in subtiler Malerei irgendwie verschwommen bleiben, erhalten in der Präzision feiner Papierschnitzel eine glasklare Reinheit, Gegensätze lösen sich in den zerrissenen Konturen ohne Härte auf. Melodien voller Heiterkeit oder Melancholie sprechen uns in den Collagen von John Koenig (S. 34) an, von strahlender, glitzernder Farbenpracht oder gedämpftestem Helldunkel. Schillerndes Weiß entsteht aus Struktur und Dichte sorgsam gewählter Papiere, und behutsam setzt der Pinsel die letzten Akzente, der Handschrift der Schere folgend.

Wirklichkeit und Unwirklichkeit, die in der heutigen Malerei ineinanderfließen, kreuzen sich in den Klebebildern in besonderer Art, in der sachlichen Konsistenz von Stoffen, Kordeln, Drähten und der selbstmächtigen Interpretation, die ihnen die Künstler geben. Bruchstücke von Bildern, aus Katalogen und Zeitschriften herausgeschnitten, finden neuen Sinn in autonomen Zusammensetzungen oder in der Bindung mit gegenstandsloser Form und Farbe. Gegenstände, die wir zu kennen glauben, wandeln sich in magische Spiegelbilder, die auftauchen und verschwinden, je nachdem unser Blick sie durchdringt. In zerknitterten Papierfetzen zeichnen sich Gespenster ab und sinken ins bloße Ornament zurück. Ein marmorierter Umschlag wird zu Stein oder zur dünnen Wand eines Kartenhauses, das beim ersten Windstoß einstürzen muß. Im Kaleidoskop dunkler Farbflecken schafft Cooper (S. 35) Abbilder der zerstörten Welt, in die eine unsichtbare Hand doch wieder ordnend eingreift. Tragik und Ironie liegen in den Collagen oft dicht beieinander, und es bleibt uns überlassen, mehr vom einen oder vom anderen aufzuspüren.

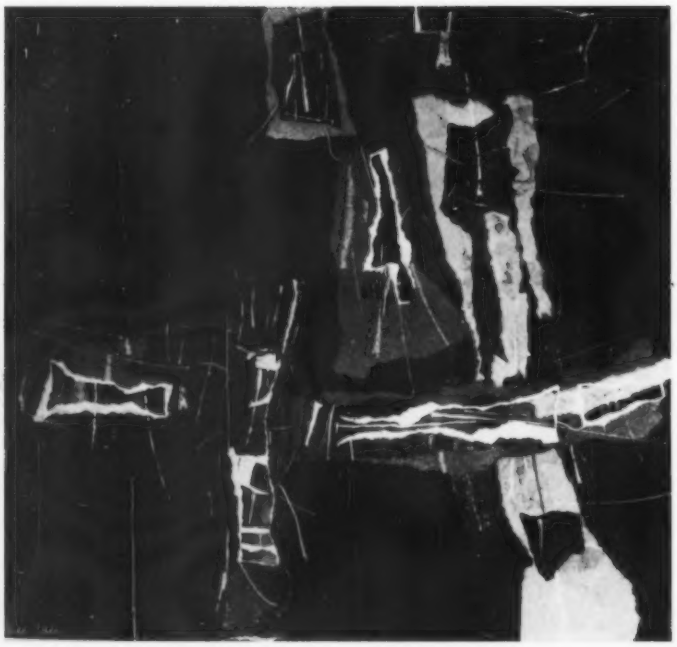


Ida Karskaya, Collage, 1955
Foto: Hervochon, Paris



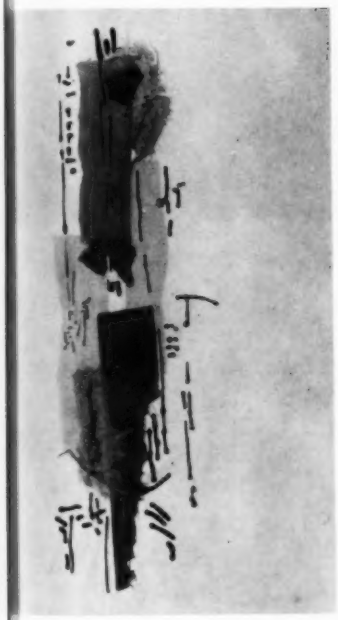
Jeanne Coppel, Collage, 1948

Edith Kramer, Waldlichtung, Collage, 1947



John Koenig, Collage, 1955, 50 x 50 cm
Foto: David, Paris

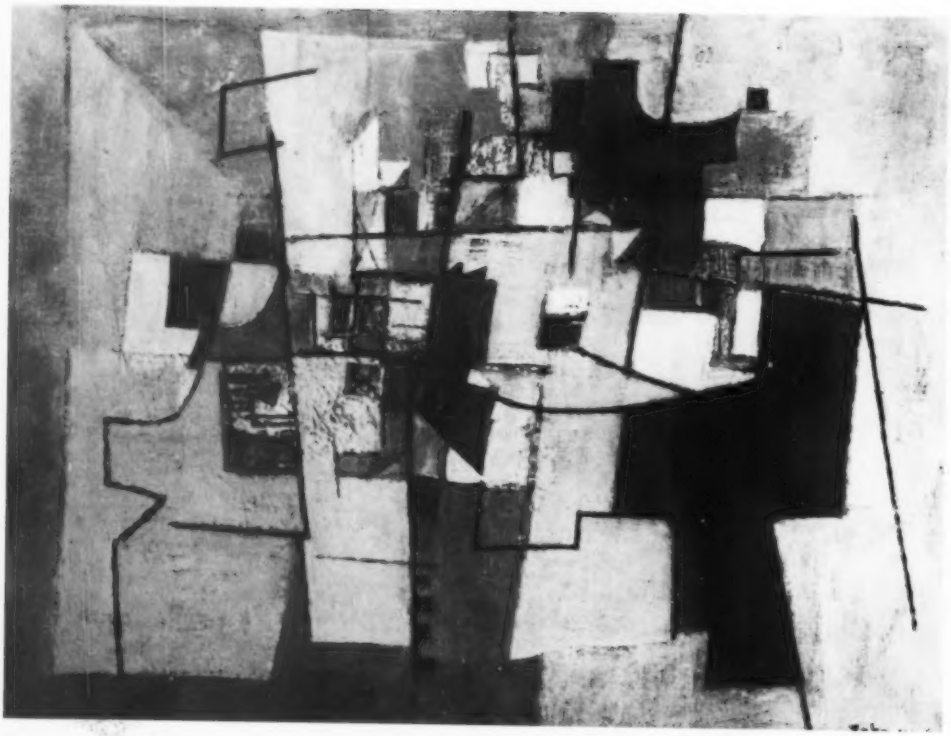
Jeanne Coppel, Collage, 1955
Foto: Hervochon



ley, Collage, 1956
Hervochon, Paris

Austin Cooper, Der Fisch, Collage, 1955, 56 x 46 cm

K. F. Dahmen



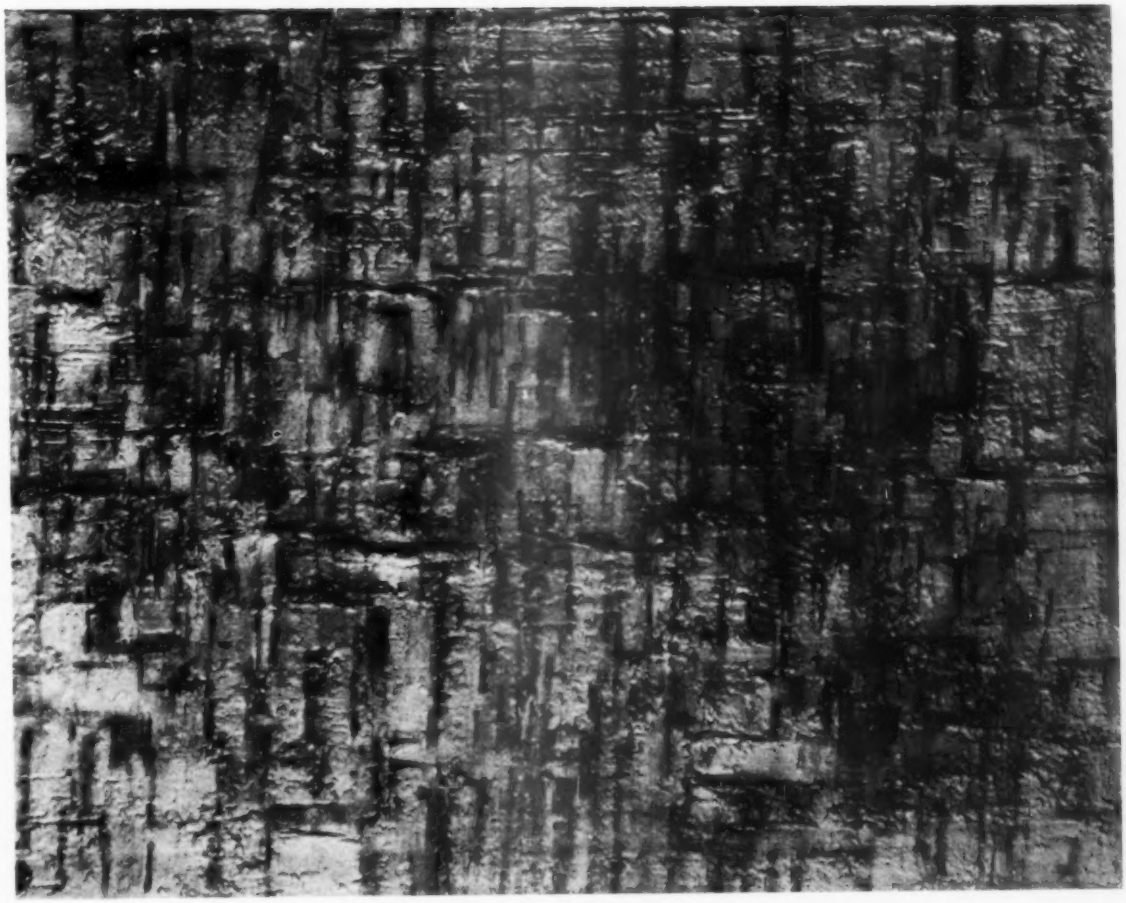
K. F. Dahmen, 1951, Öl

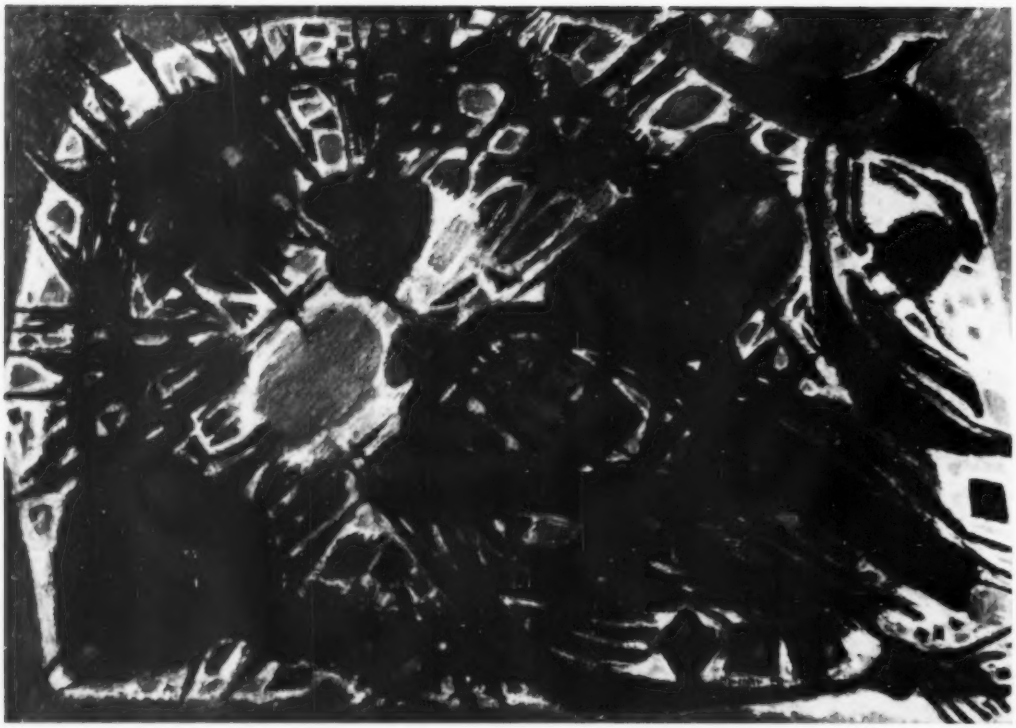
Karl Fred Dahmen

K. F. Dahmen, 1955, Öl-Wachs

K. F. Dahmen, 1955, Öl,

K. F. Dahmen, 1956, Öl

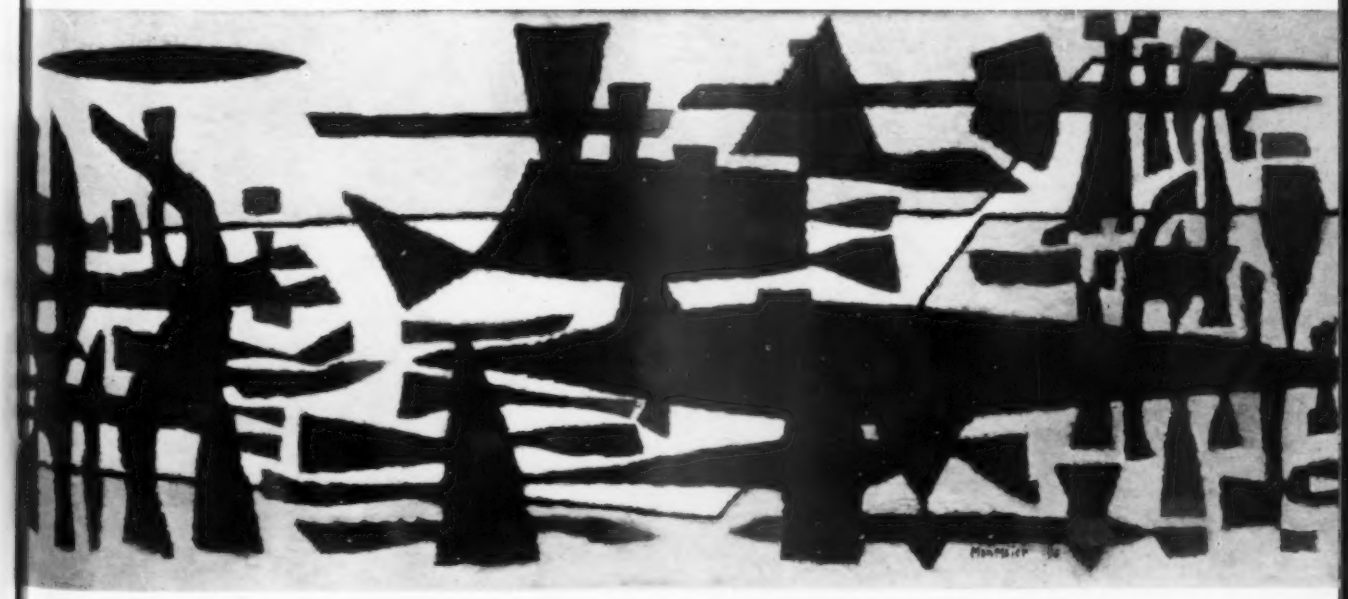




Alfred Manessier, Dornenkrone, 1954
mit Genehmigung der Galerie de France, Paris

Alfred Manessier, Appel du printemps 1956
mit Genehmigung der Galerie de France, Paris

Alfred Manessier, Le canal en fête, 1956, 80 x 200 cm
mit Genehmigung der Galerie de France, Paris

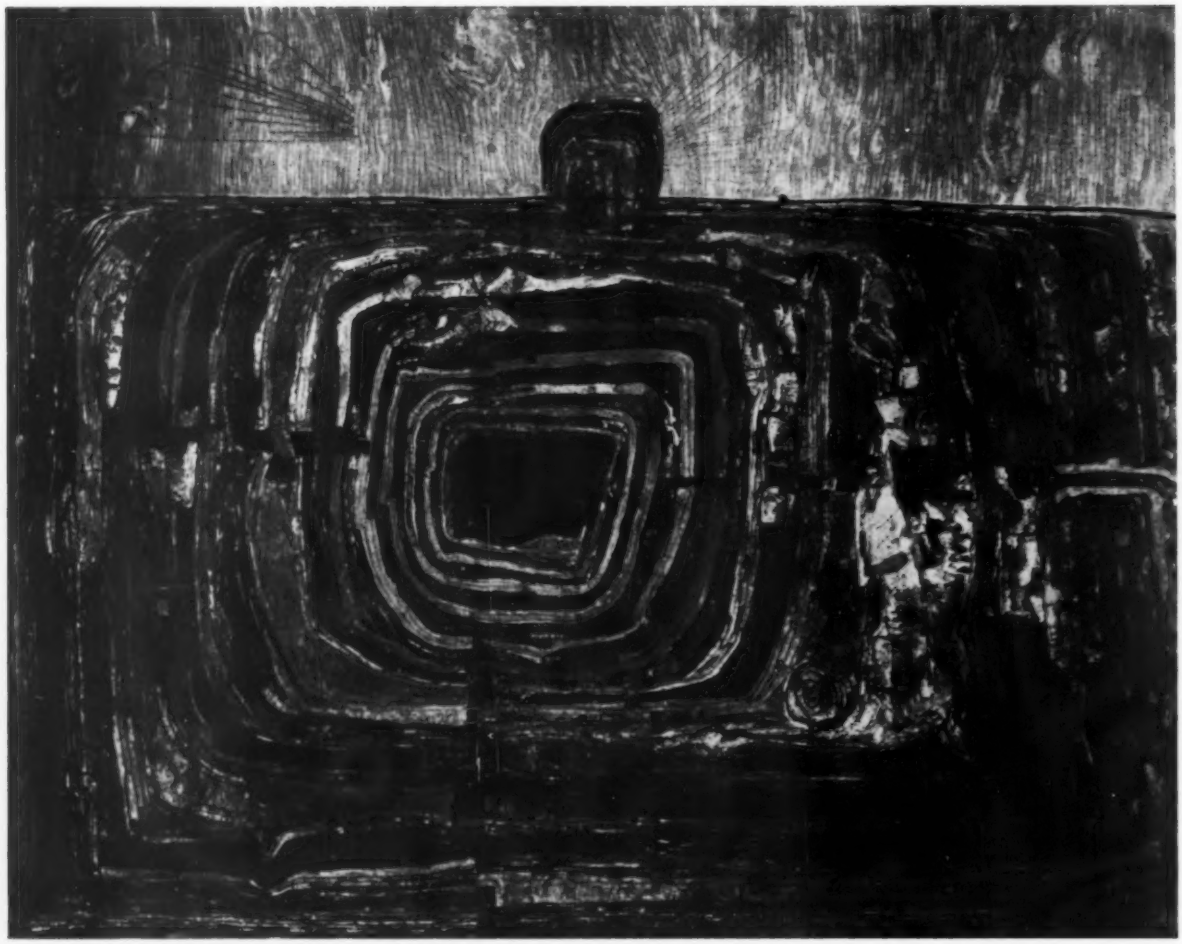


Alfred Manessier, – 12º, 1956, 146 x 114 cm
mit Genehmigung der Galerie de France, Paris

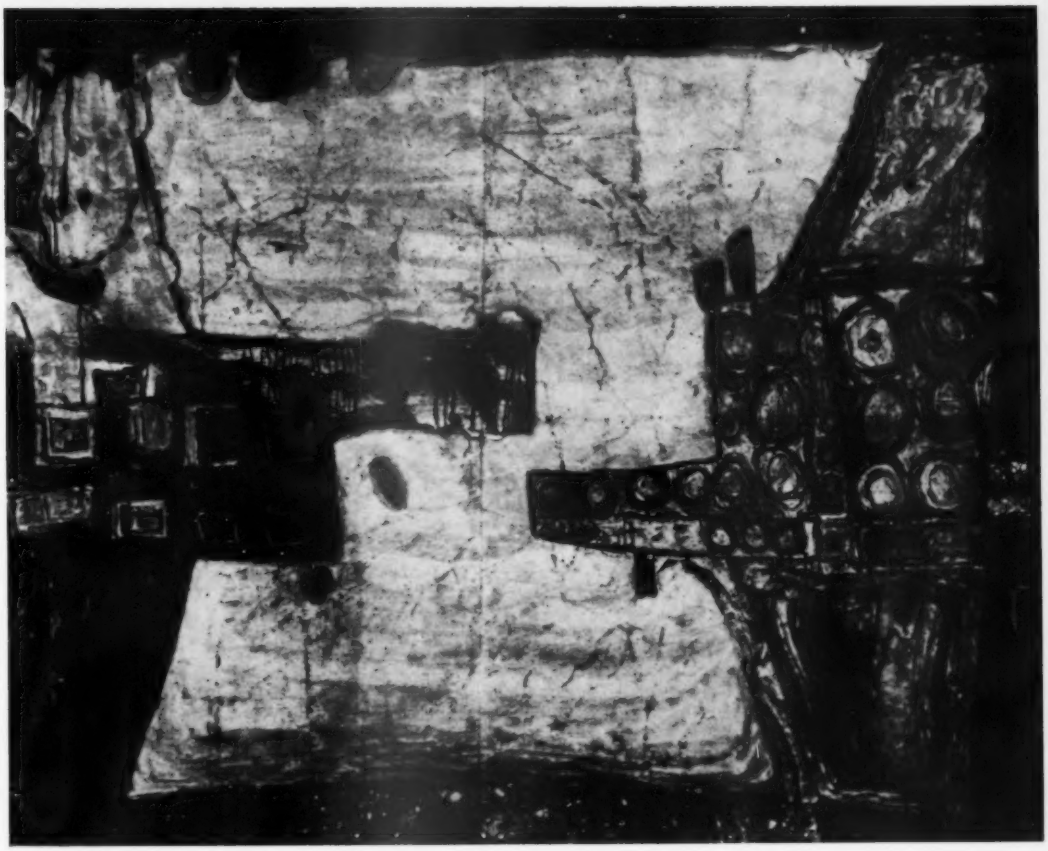
Alfred Manessier, Fevrier près d'Harlem, 1956, 195 x 114 cm
mit Genehmigung der Galerie de France, Paris

Fritz Hundertwasser

Fritz Hundertwasser mit seinen Bildern „Europäer, der sich seinen Schnurrbart hält" und „Negerin"



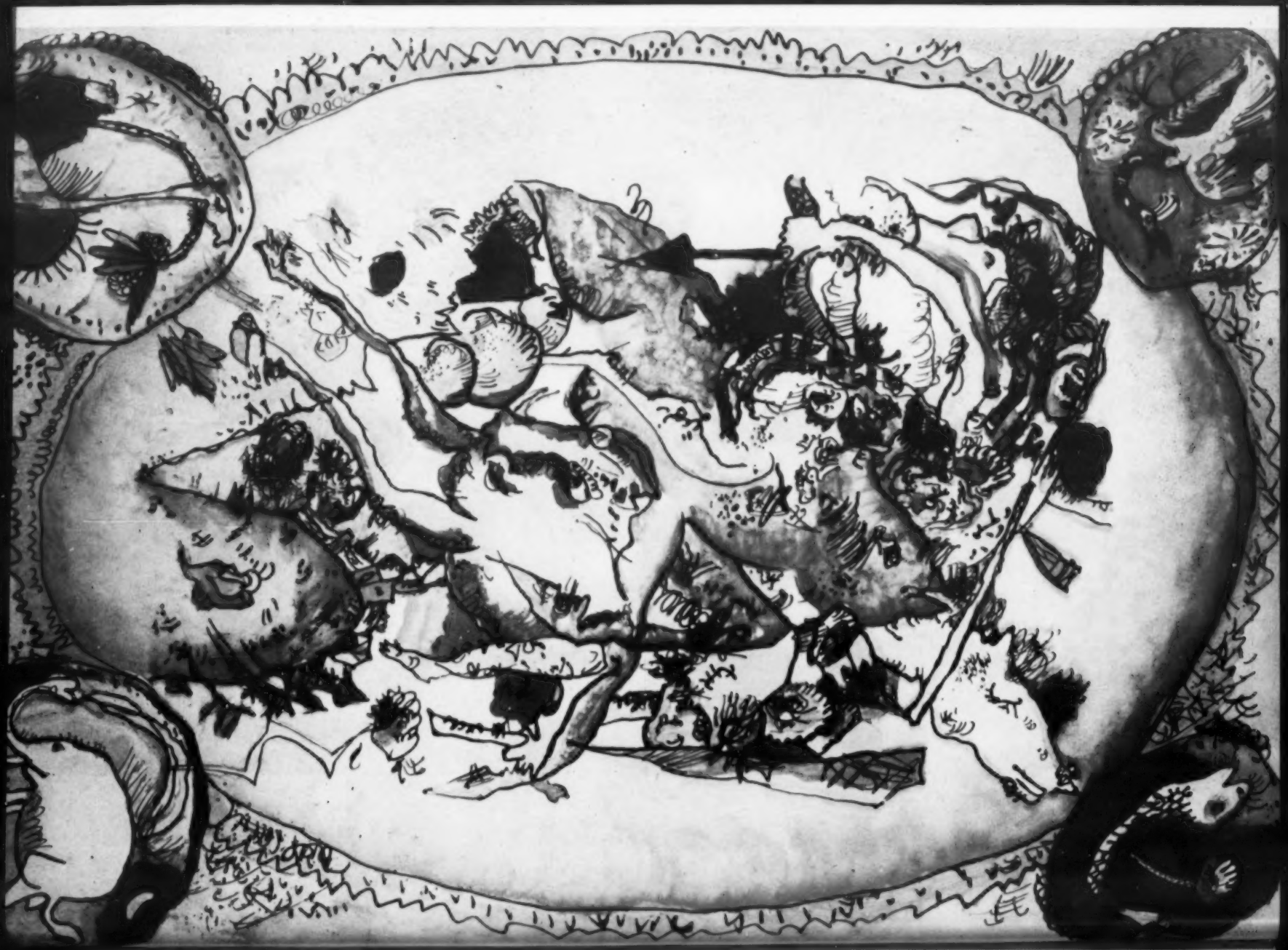
Fritz Hundertwasser, Der Regen ist stärker als die Sonne,
1955, Eitempera, 125 x 100 cm
Foto: Facchetti, Paris



Fritz Hundertwasser, Oberwelt und Unterwelt, 1955, Aquarell, 40 x 32 cm

Fritz Hundertwasser, Der Inhalt eines Pfeiles, Aquarell

nseitig:
W. Kandinsky,
pokalyptische Reiter,
914, Hinterglasbild.
zu unserem Ausstellungsbericht)



Walter Helbig, Häuser auf Ischia, 1952, 72 x 98 cm

Walter Helbig

Walter Helbig, Wachstum der Formen, 1955, 132 x 109 cm

Walter Helbig, Kristallina II, 1954, 103 x 77 cm

E. W. Eschmann

Walter Helbig

Die Bilder Walter Helbigs sind wie Lebewesen, die nicht den festen Abschluß eines „Dinges" kennen, sondern sich unaufhörlich weiter entwickeln. Das merkt man, wenn man im Besitz eines dieser Bilder ist; das erklärt aber auch über das einzelne Werk hinaus die Konstanz gewisser Motive, die in anderer, meistens reiferer Weise über Jahrzehnte hinweg immer wieder aufgenommen werden. Helbigs Malerei entwickelt sich in einem ständigen Wachstum, das stets neue Früchte hervorbringt, die eine gemeinsame Abstammung verraten und doch sehr verschiedener Art sind.
Vielleicht rührt dies daher, daß der heute Achtundsiebzigjährige wohl „bei" allen wichtigen künstlerischen Gruppierungen der Moderne war — etwa der „Brücke", dem „Blauen Reiter", dem „Sturm" und dem Dadaismus — aber nicht so „in" ihnen, daß er von ihnen assimiliert worden wäre, sondern freier Stamm außerhalb der Schulen und Richtungen blieb. Wenn sich Helbigs künstlerisches Wachstum zunehmend in abstrakten oder abstrakt scheinenden Arbeiten erfüllte, so ist das Auszeichnende dabei, daß er zu denjenigen abstrakten Künstlern gehört, deren Werke ein Gefühl sinnlicher Freude, eine Empfindung des Glücks ausstrahlen. Dies mag in seinem unbefangenen, von keinem Puritanismus einer Tendenz angerührten Verhältnis zur Farbe wurzeln. Ihm tut jede Schwarzweiß-Reproduktion besonders Unrecht.

Wie die meisten bedeutenden Abstrakten, stellt Helbig das „Praenatale", die Vorformsphäre dar, geht aber weiter, indem er organische Keimprozesse oder sogar noch mathematische Bewegungen vor aller Materie, diese mitreißend, gleichsam von rückwärts bis an die Erscheinung heranführt. Dies gibt seinen Bildern eine überartistische Transparenz, ermöglicht ihnen aber auch, nun wieder von der andern Seite her, dem Werdeprinzip eines Berges, eines Vulkans nahezukommen: der Gegensatz, ja der Unterschied von „abstrakt„ und „figural" scheint mit zarter Intensität aufgehoben, Werden und Gestalt gleichzeitig erblickt.

John Anthony Thwaites

Manessier und die Grenzlage

Seit dem Kriege hat in Paris die alte Grenze zwischen abstrakter und nicht-abstrakter Malerei an Bedeutung verloren. Der bisherige Gegensatz zwischen beiden Ausdrucksformen ist so weit überwunden, daß diejenigen, die ihn noch aufrecht erhalten — die abstrakte Gruppe um die Galerie Denise René einerseits und die Neo-Realisten wie Buffet, Lorjou und Reyberolle andererseits — sich gleichermaßen verfestigt haben. Die schöpferische Kraft liegt heute eher in der Synthese. Diese Situation verleiht jenen Malern besonderes Interesse, die Michel Ragon les frontaliers nennt, die „Grenzler". Er meint Tal Coat, Pignon, Le Moal, Lapicque, Bazaine, Estéve und Manessier. Diese Maler haben sich größtenteils vom Kubismus aus entwickelt. Pignon, Lapicque und seit kurzem Tal Coat bilden Dinge ab, die immer erkenntlich sind. Bazaine, Estéve, Singier und Manessier dagegen erscheinen den meisten Betrachtern als abstrakt, dennoch benutzen sie beschreibende Titel und haben spezifische Themen. Manessier, ein guter Katholik, greift sogar christliche Symbole auf. Alle diese Maler weisen die Einstufung in irgendeine Richtung oder Schule zurück. Aber die verbindende Linie deutet Bazaine an, wenn er schreibt:

> « L'art à toutes les epoques, a toujours été non-figurativ ... Il l'est dans le mesure ou il n'est pas la nature, mais une contradiction du réel tout entier.»

Manessiers „holländische Bilder" stellen diese Einstellung unter Beweis. Die Arbeiten sind das Ergebnis eines Aufenthaltes in Holland (1955—56), und die Titel sind dementsprechend gehalten: Près d'Harlem, Fête en Zeeland, Port néerlandais. Diese Titel scheinen auf abstrakte Figurationen mit flachen Farbelementen vor einem ebenso flach gemalten Grund kaum zuzutreffen. Kann man hier wirklich von einem Thema sprechen? Ist das Bildresultat nicht lediglich Dekoration? Im „Appel du printemps" beispielsweise bilden die Figurationen ein wanderndes Mosaik von grünen, blauen und rosa Tönen gegen flache Felder von Grün, auf orange-rötlichem Grund (S. 41). Kleine, aggressive blaue Dreiecke behaupten sich als Gegensatz. Zunächst würde niemand bei diesem Bild an Frühling denken. Jedoch steigern sich die Farben gegenseitig so, wie Himmel, Zweige und Blüten sich in der Landschaft steigern, bis die Wiesen aufzuflammen scheinen. Ein solches Bild ist „une contradiction du réel tout entier". Dennoch handelt es sich auch um „une harmonie parallel à la nature" im Sinne Cézannes.
Was ist die Aussage einer solchen Arbeit? Vermittelt sie eine eigene Sicht? Nehmen wir als Beispiel „Port néerlandais". Auf einem Grund von hellstem Blau fliegen die Farbelemente in Streifen und Wimpeln aus, von einer laufenden Linie unterstützt und zusammengefaßt. Da sind Ultramarin- und Terrakotta-Töne, ein gelbliches Braun, ein Weiß mit einem Anflug von Rot und ein prächtiges Schwarz: Genüsse für das Auge. Erst später bemerkt man, daß jede Farbe in sich und in ihrer Beziehung zu den anderen nach ihrer Bewegung im Raume ausgewählt wurde. Aus diesen Farbbewegungen ist ein Rhythmus aufgebaut, der in engstem Zusammenhang mit dem Rhythmus der Linien steht. Das Ergebnis verwirklicht, ohne impressionistische Illusion, durch Andeutung von Bewegung in den Formen innerhalb des Bildes R a u m. Diese Bewegung liegt jedoch nicht — wie bei den „dynamischen" Malern — in expressiven Linien, die als Pfade der Bewegung konzipiert sind, sie liegt in dem Verkehr von Farbe mit Farbe, Linie mit Linie und beider miteinander: in der Totalität der bildnerischen Beziehungen.
Neben der Bedeutung dieser Malerei für unsere Augen ist der Tastsinn in den Farboberflächen immer gegenwärtig. In „Février près d'Harlem" und dem sehr zutreffend betitelten „—12°" ist sogar das Gefühl der Temperatur physisch spürbar (S. 42).

Hier wird in gleicher Weise ein Seelenzustand sichtbar gemacht wie in der Kafka'schen Atmosphäre des Bildes „Près d'Harlem" oder in der flatternden und fließenden Heiterkeit von „Le Canal en fête" (S. 41/42).
Die religiösen Arbeiten Manessiers erinnern Michel Ragon an den ikonenhaften Charakter vieler Bilder Kandinskys. In diesen Bildern bringt uns der Maler seine persönlichste Welt nahe, nicht durch Beschreibung, nicht einmal durch Gedankenverbindung im üblichen Sinne. Farben und Linien werden benützt wie Töne und Rhythmen in der Musik.
Manessier ist einer der besten Nachfolger Paul Klees. Ungleich den Epigonen imitiert er nicht des Meisters Stil. Das bestimmt seine Stellung als Frontalier. Kandinsky machte den großen Sprung ins Dunkle und erfand eine vollkommen neue Kunst. Er schuf zwischen sich und dem Gegenständlichen einen Abgrund. Pevsner und Gabo, Mondrian konnten ihm folgen, doch die meisten „Abstrakten" blieben zurück. Paul Klee war es, der den Abgrund mit einer Unzahl feinster Konstruktionen überbrückte. Heute ist es, wie Manessier beweist, möglich, hinüberzugelangen und eine Kunst zu schaffen, die an einem Ende Absolutes berührt und am andern Ende auf dem Boden unserer alltäglichen Erfahrungen bleibt.

Fritz Hundertwasser

Der in der Nähe von Paris lebende junge Wiener Maler Fritz Hundertwasser befaßt sich mit der Welt des „Fluidoiden" und des „Spiraloiden". „Die Übungen der fluidoiden Aktivität", sagt er, „bestehen darin, sich vorzustellen, man sei eine Wolke oder Wasserlache, die sich ausbreitet, oder ein Lavastrom oder Wasser, das über das Trottoir rinnt, oder irgendetwas, dessen Bewegungen und sich ständig ändernde Formen für den Menschen bisher scheinbar unkontrollierbar waren."
Im Katalogvorwort zu seiner sechsten Kollektivausstellung im April 1956 im Pariser Studio Paul Facchetti verrät Hundertwasser, er male „sous vocation moderne depuis 1949 après avoir vu l'œuvre de Egon Schiele". Der früh verstorbene geniale Schiele, den er hier als seinen geistigen Ahnen zitiert, gründete eine „Neukunst-Gruppe", die einen Bruch mit allen bisherigen Traditionen ankündigte. Aus ihren Bestrebungen erwuchs der Wiener Expressionismus, dessen stärkste Exponenten Schiele und Oskar Kokoschka waren. Aber bestimmender noch als Schiele scheint Gustav Klimt für die Malereien Hundertwassers zu sein.
Die für ein gewisses Alter charakteristischen „Triumphgefühle der Jugend" klingen aus Hundertwassers Worten heraus, wenn er sich im Katalog seiner Ausstellung bei Facchetti rühmt: „Moi, peintre littéraire et décoratif, je suis heureux et bien portant. J'aime moi-même, j'aime mon nom, j'aime mes possibilités". Das hat ihm bei der Diskussion über sein Schaffen die Bemerkung des Pariser Kritikers Pierre Restany eingetragen: „Ce peintre fait preuve d'une sorte de narcissisme". Der Vorwurf ist nicht unbegründet, denn Hundertwassers Selbstliebe geht so weit, daß er in die Fotos seiner Bilder nicht selten auch sein Porträt, seine Augen, ja seine nackten Zehen mitaufnehmen läßt!
Hundertwasser, dessen bürgerlicher Name Stowasser lautet, wurde am 15. Dezember 1928 in Wien geboren und studierte von 1948 bis 1949 bei Robin C. Andersen an der Wiener Akademie. Er ging 1950 nach Paris an die Brianchon-Klasse der Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts, wo er es aber nur einen einzigen Tag aushielt. Er schloß sich jener neuesten Stilrichtung an, die als „Nouvelle Ecole de Paris" den „Tachismus" und „Transautomatismus" pflegte und systematische Übungen in der „Unregelmäßigkeit" betrieb, denen auch die von Hundertwasser erfundene „Activité fluidoide" und das „Développement spiraloid" zuzurechnen sind. 1951 trat er dem in Wien von Prof. A. P. Gütersloh begründeten und geleiteten Art Club bei, in dessen Galerie „Strohkoffer" unter der Kärtnerbar sein „Europäer, der sich den Schnurrbart hält" Aufsehen erregte, ein Bild von eigentümlicher Mischung dekorativer und expressiver Elemente. Das Gemälde erschien 1954 auch im Österreichischen Pavillon der XXVII. Biennale zu Venedig samt dem in fluoreszierenden Farben gemalten abstrakten „Jardin des morts heureux" und einem originellen, selbst verfertigten Gobelin. Der „Europäer" gelangte bald darauf in die Sammlung Peggy Guggenheim am Canal Grande. Hundertwasser übersiedelte neuerlich nach Frankreich — nach St. Mandé im Seine-Departement — und beschickte neben Pariser und Wiener Ausstellungen auch die Galleria Grifo in Turin, die Galleria del Naviglio in Mailand und die Galerie Hanna Becker vom Rath in Frankfurt.
In der 1953 entstandenen „Beiordnung von 99 Köpfen" hatte er sich noch des Prinzips der Aneinanderreihung meist gleichartiger, vom einem Quadrat umschlossener Kopfformen bedient, die nach seiner Erklärung „eine Art Genesis oder Stammbaum" darstellen, in dem links „der große Ahnherr", rechts die „Nachkommen" stehen, und in deren Gesichter allerlei hineingeheimnißt ist. Die Produktion der letzten Jahre entfernt sich immer mehr vom Gegenständlichen, wenn ihr auch oft Erinnerungen gegenständlicher Natur zugrunde liegen, wie z. B. beim Aquarell „Oberwelt und Unterwelt", 1955, zu dem ihn der Besuch eines Gangsterfilms angeregt hatte. Das Ergebnis waren „zwei Revolver, die aufeinander schießen", doch könnten es, wie Hundertwasser meint, auch „zwei Schiffswracks" sein, „die sich bekriegen". Immer wieder ändert sich ihm, wie er es in den Kommentaren zu seinen Bildern selbst gesteht, während der Arbeit der ursprüngliche Sinn des Themas, so daß sich Mehrdeutigkeiten ergeben, zu deren Verständnis auch die Bildtitel „Der Regen ist stärker als die Sonne", 1955, und „Der Inhalt eines Pfeiles" nur wenig beitragen. Allein nicht Hundertwassers abstruse Phantasie, sondern die magische Kraft seiner Farben bilden den hervorstechendsten Zug seiner Arbeiten, deren koloristischem Zauber sich der Betrachter nur schwer entziehen kann.

Hans Ankwicz von Kleehoven

Heinz Mack

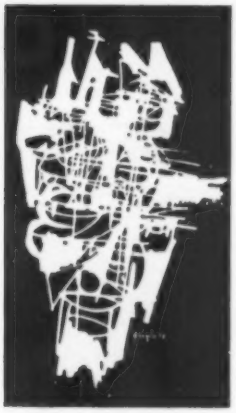
Rolf Cavael

Rolf Cavael gehört wie E. W. Nay und Fritz Winter zu derjenigen Generation „abstrakter" Maler in Deutschland, deren produktive Entfaltung durch den Nationalsozialismus gerade in den entscheidenden Jahren ihres künstlerischen Durchbruchs aufgehalten wurde. Während die Bauhausleute schon ein Oeuvre geschaffen hatten, das vor 1933 Rang und Geltung erlangte, so daß die Verfemung nur eine Unterbrechung ihres Aufstiegs bedeuten konnte, mußten jene Meister nach dem zweiten Weltkrieg von neuem starten, um vierzehn Jahre verspätet und gleichzeitig mit einer ganzen Reihe jüngerer „Anfänger", deren Mehrzahl allerdings bereits dem üblichen Alter akademischer Ausbildung entwachsen war. Durch die Verzögerung sind jene Meister in eine vermittelnde Zwischenposition geraten: sie konnten an die richtungweisenden Ereignisse ihrer Jugend anknüpfen, erlebten aber stärker als die Generation vor ihnen die Impulse der neuen Jugend, die schließlich jene Wende der abstrakten Malerei herbeiführte, die heute als „art informel" oder „Tachismus" überall diskutiert wird.

Cavael, der von der Graphik herkam und während des Hitlerregimes in einer Fülle kleinformatiger Zeichnungen ein eigenes Linienmelos entwickelt hatte, bemühte sich nach 1945 mehr um die Farbe, die zunächst nichts anderes sein sollte als das weichere Echo linearer Schwarzformen, die den Bildraum akzentuierten. Meist kreuzten und überlagerten sich geschlossene farbige Partikel im neutralen Medium des Grundes gleich Infusorien im Wassertropfen. Angeregt durch Hans Hartungs bewegte Ausdrucksschrift ging dann Cavael zur Auflockerung seiner geschlossenen Einzelformen über. Von der einmal geübten Gebrauchsgraphik her blieb ihm ein starkes Interesse an technischen Manipulationen. Zunächst war es ihm darum zu tun, die Formen an den Rändern aufzulockern und sie dadurch aktiver mit dem Grund zu verbinden, was er durch verschiedene Druckverfahren zu erreichen versuchte. Walzen, Pausen und Durchschreibestift spielten dabei eine wichtige Rolle. Um breitere, an- und abschwellende Linienzüge zu erzielen, schnitt er sich Pappspachteln verschiedener Stärken mit schrägen Schnittflächen, zum Teil sogar gekurvt. Mit Hilfe dieser Mittel ging Cavael allmählich von geschlossenen, homogenen Formen zu offenen, meist gesträhnten Kurvaturen über, die behutsam aus der Fläche auftauchten und wieder in sie zurücksanken. Die Bewegung der sich begegnenden und einander überlagernden Linienbänder geschah ohne Hast, zwischen den Farbverläufen blieb genügend neutraler Raum. Im Kolorit ließ Cavael eine zarte Chromatik mit zahlreichen vermittelnden Graustufen walten. Die Kontrastspannung überschritt selten das zwischen Gelb und Blau gesetzte Intervall. Rot und Orange sowie die warm werdenden Blaus fehlen fast gänzlich auf seiner Palette. Dafür gibt es alle erdenklichen Dämpfungen zwischen den gelbbestimmten warmen und den blaubestimmten kühlen Klängen, dazwischen das vermittelnde Grün in vielen Nuancen. Einem verwandten Farbakkord ist Cavael auch in seinen späteren, sonst viel dynamischeren Bildern treu geblieben.

In seiner jüngsten Entwicklung hat er nun auch der neuen Motorik Einlaß gewährt. Während der Befreiung der Form aus ihrer statisch-flächenhaften Bindung hatte bei ihm die bewegte Linie schon mehr und mehr die Führung übernommen. Heute sind es wieder Pinsel und Feder, die in unglaublicher Freiheit über die Fläche tanzen. Mit Lasuren und Deckfarben erreicht Cavael einen transparenten Farbraum, der als luftiges Medium die raschen Wirbel, Schwünge und Zuckungen seiner Pinselschrift aufnimmt. Wieder schwingt die Farbe einfühlend mit wie der Resonanzboden beim Geigenstrich. Selbst in diesen Bildern, die einem scheinbar regellosen Bewegungsrausch huldigen, herrscht etwas mehr Bindung, als man zunächst vermutet. Nicht umsonst kommt Cavael aus der Tradition Kandinskys. Auch die turbulentesten Bewegungen sprengen nicht den einmal gesetzten Rahmen, sie vibrieren heftig, jedoch in begrenzten Aktionsfeldern. Manchmal blitzt die Erinnerung an Ostasiatisches auf. Das mag zum Teil von der meist milde gedämpften Farbigkeit herrühren. Wenn Cavael davon spricht, daß die Dynamik aus dem „Gesetz der Bewegung" kommen müsse, das die ganze Natur wie unseren eigenen Körper beherrsche (Herzschlag, Ein- und Ausatmen usw.), so strebt er damit vielleicht etwas ähnliches an wie die großen chinesischen Maler, die ihre Natur-Stenogramme dem eigenen Körper- und Seelenrhythmus „einverleibten". Nur daß deren Rhythmus uns sehr viel ruhiger und gelöster vorkommt als derjenige des spannungsgeladenen Westeuropäers, dessen Pinselführung, auch wenn sie locker und huschend wird, mehr unterdrückte Energie und geistige Unruhe verrät, als er sich selber eingestehen mag.

Juliane Roh



Dangelo

Kandinsky und Gabriele Münter in der Münchener städtischen Galerie

Wie wir es prophezeiten: die Wallfahrt hat begonnen. Täglich besuchen 500—600 Menschen die beiden Ausstellungen, an Sonntagen kommen gegen 2000. Pünktlich zum 80. Geburtstag Gabriele Münters konnte ihre Kandinsky-Stiftung der Öffentlichkeit übergeben werden. Sein dreizehn Lebensjahre umfassendes frühes Oeuvre wird begleitet vom bescheideneren Lebenswerk der Jubilarin, dessen Licht sich an der strahlenden Nova des Meisters entzündete. Man kann jetzt verstehen, daß die Malerin für lange Zeit resigniert den Pinsel ruhen ließ, als diese Sonne ihr nicht mehr leuchtete. Ihr ursprüngliches, doch zaghaftes Talent bedurfte der befeuernden Gegenwart des rastlos Vorwärtsstürmenden, um dem eigenen Wagemut zu trauen. Kandinsky setzte malerische Kühnheit in ihr frei, was ihrem naiven Kern zugute kam. Münters spätere Arbeiten folgen den Spuren der verlorenen Zeit, seltener gelingt die einst so mühelose Synthese; doch gibt es bis in die jüngste Gegenwart beglückende Bilder.

Das bisher so wenig bekannte Frühwerk Kandinskys liegt nun lückenlos vor uns. Schritt für Schritt können wir das W e r d e n der neuen Kunst verfolgen und die verschiedenen unterirdischen Quellen bloßlegen, die alle in den großen Strom „abstrakter" Malerei einmünden. Einmal entstanden, reißt er alles am Ufer Liegende, Erschautes und Erträumtes, mit sich in seinen gewaltigen Bewegungsstrudel.

Der frühe Kandinsky ist in zwei getrennten Ausdrucksbereichen zuhause. Einerseits sind es Märchen und Legenden, die sich in dekorativ stilisierten Blättern und Drucken entfalten, rein flächig, die Figuren mosaikartig getüpfelt, in leuchtenden, gänzlich unwirklichen Farben auf dunklem Grund. Daneben erscheinen realistische Landschaftsstudien, an die Natur angeschlossen, doch mit eigenwillig rhythmisiertem Pinselstrich. Kandinsky scheint damals die Malmanieren der französischen Kollegen durchzuprobieren: den Pointillismus, die Farbsträhnen van Goghs, die Fleckentechnik der Fauves ... Was auffällt, ist das Vibrato der jeweiligen Fakturen, während die Sicht des Motivs verhältnismäßig konventionell bleibt.

Die mit dem Jahre 1908 beginnende Murnauer Zeit bringt dann Synthesen und Folgerungen in bestürzender Schnelligkeit. Bilder wie „Orientalisches" und „Afrikanisches" fassen die Farbe plötzlich in großen, statischen Blöcken zusammen (man denkt einen Augenblick an „Brücke"-Anregungen), während im Bild der „Eisenbahn" diese Blöcke schon wieder in Bewegung geraten. 1909 scheint das Jahr der Entscheidung und des großen Aufbruchs gewesen zu sein. Nun treibt alles auseinander, zunächst zentrifugal. Berge scheinen es Wolken gleichtun zu wollen, sie fliehen den Erdmittelpunkt, entfernen sich mit den stürmisch wehenden Farben. Häuser und Kirchen geraten aus der Achse. Der vorwärtsstürmende Reiter wird zur Symbolfigur einer alles ergreifenden Bewegung. Von den Spaziergängern („Sonntag" 1910) läßt der Farbsturm nur noch Fragmente übrig. In diesen Aufbruch ins Kosmische, in eine ganz neue Dimension, werden nun auch die alten christlichen Symbole hineingerissen. Der heilige Georg und die apokalyptischen Reiter, das jüngste Gericht und „alle Heiligen" haben das unverbindlich dekorative Märchenfeld verlassen und tauchen in den neuen Bildvisionen auf, werden zutiefst beteiligt an der Überwindung einer irdischen Bilderwelt.

Den Farbensturm unter optische Kontrolle zu bringen, sah Kandinsky nach Zurücklassung auch noch der letzten Landmarken des Gegenstandes, zwei Möglichkeiten: die eine bestand darin, die Farben an einen Mikrokosmos des unendlich Vielfältigen zu binden, die andere darin, die sich auflösenden Farbenstürme durch begleitende Schwarzakzente zu bändigen. Beides gibt es schon in der Übergangszeit: so steht die große Schwarzfigur eines Reiters aus dem „Fackelzug" von 1909 der lichten Kuh von 1910 gegenüber, einem Bild, in dem schwarz überhaupt nicht vorkommt. Die Improvisation Nr. 26 von 1912 arbeitet der stürmenden Farbe mit energischen Schwarzbündeln entgegen, während in der Improvisation „Sintflut" von 1913 lauter nukleare Farbballungen gegeneinander wuchten. Zur Komposition 7 wird in etlichen Vorstudien ein ganzes Arsenal stürmender Zeichen und Lineamente entwickelt.

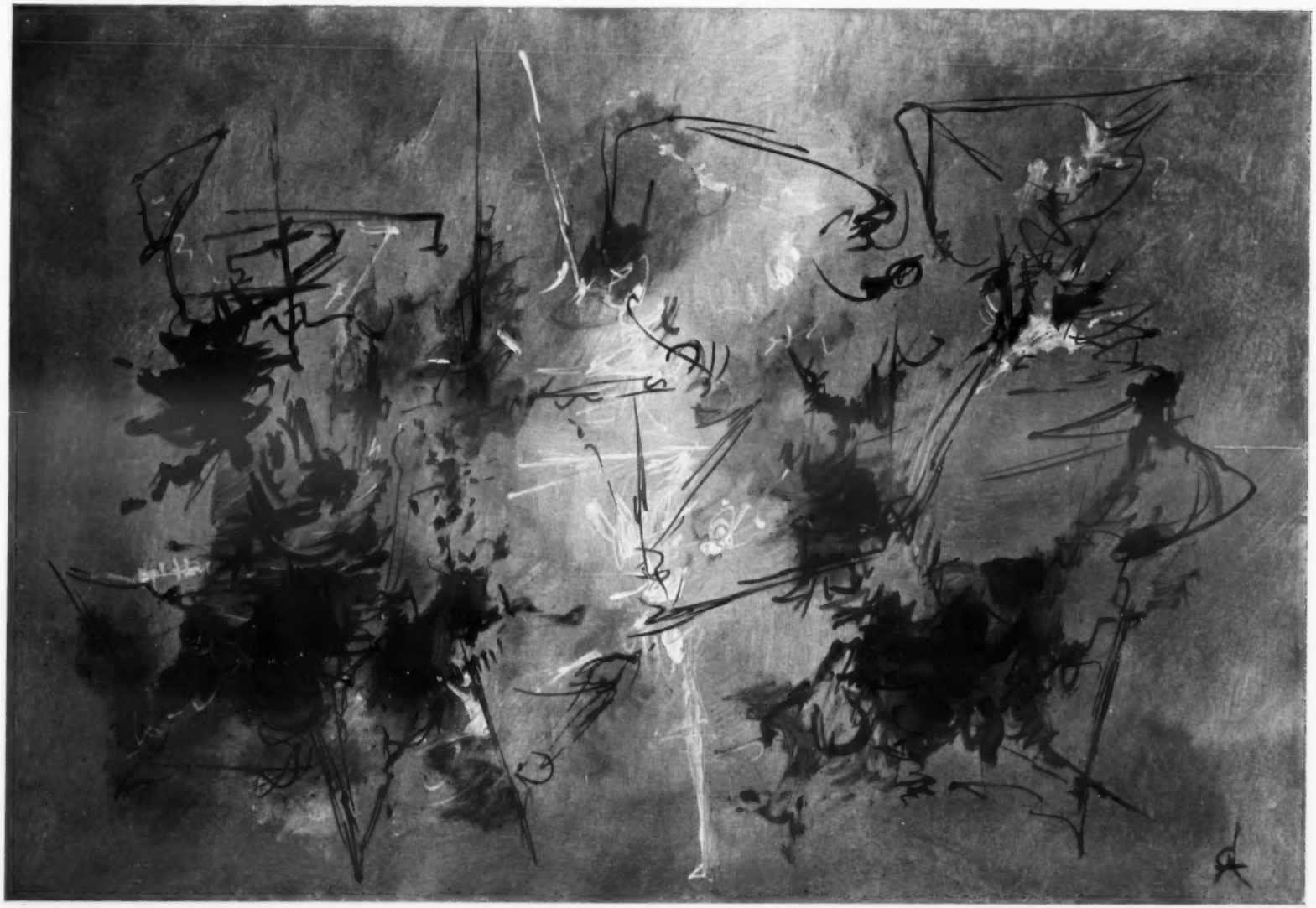
Wie tief die Bindung an gegenständliche Vorstellungen dennoch bleibt, geht aus den immer wieder zu beobachtenden Rückgriffen hervor. Noch 1914 isolieren sich aus dem Farbenkosmos der Improvisation „Klamm" plötzlich ein Steg, ein Wasserfall, eine Baumform und zwei winzige Figuren. Hier hat nicht der Farbenschwall die Gegenstände weggespült wie zu Anfang, sondern umgekehrt: aus der Allbewegung der Farb- und Formpartikel las sie die Phantasie Kandinskys heraus wie Versteinerungen aus einer untergegangenen Welt.

Auch bei dem Hinterglasbild der Apokalyptischen Reiter von 1914 (S. 46) lösen sich aus verwirrendem Formenstrudel einzelne Köpfe und Gliedmaßen der Pferde, während die Tiere in den Eckmedaillons fast wie Sternzeichen aufgefaßt wurden.

Es ist, als blicke man in eine Alchemistenwerkstatt. Es kocht und brodelt in vielen Retorten, und die Mischungen bringen stets neue Überraschungen. Manches bleibt in diesem ständigen Läuterungsprozeß als Schlacke zurück. Auch diese muß man sehen, wenn es gilt, nach der ersten Begeisterung über den Fund das Gewonnene zu sichten.

Juliane Roh

Rolf Cavael, 1956, Öl auf Papier, 35×50,4 cm



Wotrub

Die Aust
d. J. in
auf die
Philipp M
Kubin, K
50 Jahren
nicht gen

Wotrub
ist ein
des „he
kleinbü
umpräg
sen triu
Sein Le
alle ne
Klasse
seldorf
verliebt
milie u
Als 193
Ostmär
Geliebt
Verfass
Musil, e
buchaut
Bildhau
esquilin
findet n
ner als

Ein un

Die Kes
verein
sten Ma
umfasse
ßeren
Ausstell
ler der
größere
Der Do
nahezu
Pariser
„Atelier
gen und
steflung
durchau
sofort
strenge,
das Bil
führung
sonders
ten Exp
lismus
Art der
Stunde
Breite B
den geb
spielt
Linien.

Wotruba in Baden-Baden

Die Ausstellung „Österreichische Kunst", die am 17. Januar d. J. in der Kunsthalle Baden-Baden eröffnet wurde, ging auf die Initiative des österreichischen Konsuls, Prof. Dr. Philipp Möhring, zurück. Sie umfaßte die drei Meister: Kubin, Kokoschka, Wotruba. Fritz Wotruba, mit knapp 50 Jahren der jüngste unter ihnen, ist in Deutschland noch nicht genügend bekannt.

Wotrubas Vater war Tscheche, seine Mutter Ungarin. Er selbst ist ein echter Wiener, ein Wiener vom Grund, der den Typus des „herben Schlags" verkörpert, wie er in den proletarisch kleinbürgerlichen Bezirken Hernals und Ottakring gedeiht. Die umprägende Kraft Wiens, die immer über Nationen und Rassen triumphierte, bewährte sich auch bei ihm.

Sein Lehrer war Anton Hanak, der „österreichische Rodin", den alle neuen Kunstgeschichten zu Unrecht übergehen. In seiner Klasse lernte er ein schönes Mädchen aus wohlhabendem Düsseldorfer Bürgerhaus kennen, Marian Fleck. Die jungen Leute verliebten sich ineinander, Marian überwarf sich mit ihrer Familie und zog zu den Eltern des Geliebten.

Als 1938 die übernationalen Österreicher zu deutschvölkischen Ostmärkern degradiert wurden, verließ Wotruba mit seiner Geliebten die Heimat. Er fand in der Schweiz Asyl, wo er dem Verfasser des „Mann ohne Eigenschaften" begegnete. Robert Musil, ein österreichischer Emigrant wie er selbst, kam in Tagebuchaufzeichnungen mehrmals auf Wotruba, den proletarischen Bildhauer, und seine schöne Freundin zu sprechen, die er der esquilinischen Venus ähnlich fand. Über die Eltern Wotrubas findet man bei Musil folgende Notizen: „Vater breit und kleiner als die Söhne. Parteimitglied mit niederer Nummer. Von den Führern in Versammlungen begrüßt. Sonst still und für Ordnung. Schneider bei Habig. „Bedient" Graf X und Y, was heute noch mit gewissem Stolz erwähnt wird. Verprügelt einmal mit Hilfe der größeren Söhne den gefährlichen und verbrecherischen Xandl. Aber im Krieg spuckt er vor jedem Kaiserbildnis aus oder spuckt es an, und nur seine Wohlgelittenheit bei der Polizei rettet ihn vor Verhaftungen."

Die Mutter, die zu Fuß von Ungarn kommend, um in Wien Dienstmädchen zu werden, liest als alte Frau den „Mann ohne Eigenschaften".

Die moderne Skulptur besitzt einen trend zur Entstofflichung, der schließlich zur Drahtplastik à la Calder geführt hat. Wotruba hingegen betont den Stoff in seiner ganzen Schwere, Massigkeit, ja Brutalität. Er verhält sich auch antipodisch zu jener Gruppe moderner Bildhauer — ich nenne hier nur Arp, Béothy, Viani — die in Nachfolge von Brancusi sich nicht genug tun können in Glätten und Polieren des Steins und Metalls, während Wotruba den Stein, sein bevorzugtes Material, gerne in seiner natürlichen Rauheit beläßt, ja diese sogar durch Meißelschläge noch verstärkt. Daher rührt der urtümlich archaische Klang seiner blockhaften Skulpturen.

l. z.

Ein ungleiches Paar

Die Kestnergesellschaft in Hannover und der Kölnische Kunstverein arrangierten gemeinsam eine Ausstellung in der zum ersten Mal das Werk von K. R. H. Sonderborg und von K. O. Götz umfassend gezeigt wurde. Nach vereinzeltem Auftreten in größeren Gruppenausstellungen (etwa der vielfach gezeigten Zen-Ausstellung) mochte man gespannt sein, wie diese beiden Künstler der Nachkriegsgeneration die Bewährungsprobe einer ersten größeren Kollektivschau überstehen würden.

Der Dominierende ist zweifellos Sonderborg. Eine sich vorerst nahezu ausschließlich grafisch äußernde Begabung. Der Deutsch-Pariser Hans Hartung ist der große Orientierungspunkt, das „Atelier 17" von Stanley Hayter vermittelte zahlreiche Anregungen und technisches Rüstzeug. Das Thema Sonderborgs, die Darstellung von Bewegung, das Dingbarmachen von Zeit, ist ein durchaus futuristisches. Nur zeigt ein Vergleich etwa mit Boccioni sofort die inzwischen gewandelte Formsprache. Nicht mehr die strenge, prismenhaft-kubische Brechung der Formen bestimmt das Bildgefüge bei Sonderborg, sondern die expressive Linienführung der frühen abstrakten Kompositionen Kandinskys, besonders in der von Hartung geprägten Form des sog. „abstrakten Expressionismus". Hinzu kommen Verbindungen zum Surrealismus und zum „Tachismus" durch die eruptiv — „automatische" Art der Bildfindung, die Sonderborg zudem durch Tag und Stunde genaue Datierung seiner Bilder verfolgbar macht.

Breite Bewegungszüge durchfahren die Bilder Sonderborgs, werden gebrochen von sich ihnen entgegenstellenden Formen, umspielt und durchstoßen von nervösen, scharfen, gratartigen Linien. Der Schriftcharakter, das Spontane des Entstehens haften stets an und geben ihm seinen Reiz, ohne daß die formale Gliederung ungebührlich in den Hintergrund tritt. Denn — man lasse sich nicht täuschen—, diese Blätter sind trotz ihrer vermeintlich unkontrollierten Entstehungsweise durchaus organisiert. Immer wird der aus der Fläche herausstrebende Bewegungsvorgang in einen Zustand der Balance eingebunden, das scheinbar aufgehobene Gleichgewicht dadurch neu hergestellt. Die Farbe tritt vorläufig nur sparsam als leuchtender Akzent auf. Man kann gespannt sein, ob sich hier eine weitere Entwicklung zur Farbe hin anbahnt.

Eine Gefahr für Sonderborg, und bisher noch unbewältigt, ist das große Format. Doch tritt es in der Ausstellung rein quantitativ derart in den Hintergrund, daß es hier nicht weiter diskutiert werden soll.

Bei Götz jedoch ist dieses monumentale Ausmaß der Bilder bestimmend — und in dieser Häufung auch verstimmend. Das ist schade, denn im Detail und in den kleinformatigen Arbeiten, zumal in einigen ausgezeichneten Tuschzeichnungen, beweist Götz Geschmack, Sinn für Proportionen und großzügige Wirkungen. Sowie sich jedoch das Format weitet, bleibt die Fläche unbewältigt, da wird der große Aufwand durch das Ergebnis nicht gerechtfertigt. Es scheint, als ob Götz den Schritt fort vom kleinen Format zu früh gewagt hätte, ehe er sich seiner Mittel restlos versichert hat. Immer wieder überrascht eine glückliche Formfindung und stimmt die Kritik versöhnlicher, aber sieht man genauer hin, verläuft der Schwung im Leeren, ist das angeschlagene Thema nicht konsequent durchgeführt. Eine Bescheidung auf intimere Wirkungen wäre hier unbedingt notwendig.

Hannelore Schubert

Felix Valloton in der Basler Kunsthalle

Felix Valloton

In den einzelnen Stilphasen unserer Kunstgeschichte gibt es immer wieder Gestalten, die durch ihr Werk hervorragen, aber dennoch Randfiguren in unserem Bewußtsein bleiben. Sie haben sich selbst, wie der Franzose sagt, zu einem „cas" gemacht durch die innere Konsequenz im Verlauf ihres künstlerischen Weges, der nach außen jedoch höchst inkonsequent erscheint. Ein solches Phänomen, das sich jeder Einordnung in ein geschichtliches Entwicklungssystem entzieht, das ein Stück des Wegs mit der Zeit geht, sich aber dann von ihr distanziert, das Aussagen von Alters- und Zeitgenossen übernimmt, verarbeitet, wieder verwirft, das dauernd auf der Suche ist nach seinem eigenen Stil, ohne ihn recht zu finden und gleichsam immer den Anschluß verpaßt, um sich schließlich und endlich in die Grenzen seiner eigenen Aussagemöglichkeit zurückzuziehen — einen solchen Einzelgänger haben wir in Felix Vallotton, dem der Basler Kunstverein eine hundertfünfzig Werke umfassende Ausstellung gewidmet hat.

Als Westschweizer (in Lausanne 1865 geboren) wurde Vallotton frühzeitig von der französischen Malerei beeinflußt, und er hat diese Einwirkungen im Laufe seines Lebens durch lange und dauernde Aufenthalte in Paris und Südfrankreich noch intensiviert. Mit fünfundzwanzig Jahren lernte er im „Salon des Indépendants" Lautrec, van Gogh, Rousseau, Gaugin kennen, die ihn tief beeindruckten und Anlaß zur formalen Vertiefung seines handwerklichen Könnens wurden. Zu dem traditionellen Realismus seiner Malweise gesellte sich nun auch eine geistige Verarbeitung, Verdichtung und Übersetzung.

Im Kreis der Nabis wirkte Vallotton durch seine Holzschnittfolge „Intimités" und „Instruments de musique" als Anreger einer strengen Innerlichkeit. (Leider verzichtete die Ausstellungsleitung gerade auf diese stärksten und eigensten Aussagen des Künstlers.) Diese Folge von Holzschnitten aus den Jahren 1896/1897 sind nämlich die ersten Ansätze zur Loslösung eines konventionellen, hausbackenen Naturalismus.

Von Ingres übernimmt Vallotton zwar die naturgetreue Detailzeichnung, doch nicht sein klassizistisches Pathos (Werke bis zum Jahr 1891, „Les parents de l'artiste", „Portraits" etc.), von den Impressionisten lernt er die linearperspektivische Raumillusion („La valse", „Dame au caniche", 1891—1910), an Gauguin schult sich sein farbiges Auge, in Toulouse-Lautrec findet er die Rechtfertigung für eine aphoristisch-skurrile Darstellung seiner Umgebung („La modiste", „Le promenoir des Folies-Bergères"). Doch das sind alles nur Durchgangsstadien zu seinem eigenen Anliegen, einer Art magischen Realismus. Über seinen späten Landschaften schwelt eine herbe Schwermut, die aber durch eine kühle Farbengebung den Betrachter in Distanz versetzt.

Bilder wie „Colloque sentimental", „Le provincial à Paris" oder auch seine Stilleben sprechen alle eine introvertierte Sprache. Man wird das Gefühl nicht los, als habe sich der Künstler vor den Gegenständen gefürchtet und sie, um ihnen die Macht ihrer magischen Kraft zu nehmen, in eine hermetisch abgeschlossene Aura gebannt.

Vallottons Bilder entstammen nicht der illuminierten Wirklichkeit einer erfahrenen und erlittenen Anschauung, sondern wurden in der Begegnung zu einer innerlich erfaßten Wirklichkeit, die aber eines gewissen dämonischen Charakters nicht entbehrt. Sie sind Zwiesprache eines deprimierten, in späteren Jahren von Selbstmordgedanken verfolgten Geistes, der sich des Einblikkes der Außenwelt durch kalt abweisende Farbzusammenstellung erwehrt. Wenn es uns jedoch gelingt, hinter der vordergründigen Ausdruckslosigkeit und Schroffheit besonders seiner Akte, den melancholisch sehnsüchtigen Ton durchzuhören, so wissen wir, daß wir es hier mit einem der ganz großen Maler des expressiven Stils zu tun haben.

Manfred Schlösser

Felix Valloton

Das Musée d'Art Moderne veranstaltete zwei Sonderausstellungen: „Antoine Pevsner" und „Lynn Chadwick — Ivon Hitchens". Pevsner (geb. 1887), der als Maler begann und sich erst später für die Bildhauerei entschloß, folgt der Idee einer absoluten Plastik. In ihrer Durchdringung des Imaginativen mit dem Mathematischen sind seine Werke denjenigen Max Bills vergleichbar. Wie bei einer ganzen Reihe von Pionieren der modernen Plastik (Archipenko, Arp, Brancusi), lösen sich die meisten seiner Konstruktionen nie ganz von den geschweiften Formen des Jugendstils. Eine Anlehnung an Vegetatives, eingefangen in stilisierende Konturen, wird dort besonders deutlich, wo Pevsner seine Bronzen einem symmetrischen Bauprinzip diktatorisch unterwirft. Neben seinem Bruder Naum Gabo ist Pevsner wohl der Bedeutendste unter den Konstruktivisten der Plastik. Gabo und Pevsner waren während der Revolutionszeit in Rußland hoch angesehen, konnten sich aber nicht der politischen Bevormundung der Kunst fügen.

Lynn Chadwicks Arbeiten sind vorzügliche Beispiele jenes „Phantomismus", dem einige junge englische Bildhauer, aber u. a. auch Germaine Richier, Giacometti und César anhängen und der in der aktuellen Plastik eine immer größere Rolle spielt. Gegenüber Chadwicks eindrucksvoller Formbegabung fallen die Bilder von Ivon Hitchens ab. Schon auf der Biennale in Venedig 1956 war England mit diesem Maler, dessen Abstraktionen nur als abgekürzter und vergröberter Impressionismus angesehen werden können, nicht gut vertreten.

Über Bernard Buffet, der seine Pariser Stadtlandschaften in den neuen luxuriösen Räumen der Galerie David-Garnier ausstellte, streitet man mit Heftigkeit. Die Frage, ob Buffet gut oder schlecht malt, tritt gegenüber der Tatsache in den Hintergrund, daß er inzwischen als Aushängeschild sehr restaurativer Tendenzen — sowohl im Künstlerischen als im Gesellschaftlichen — dient. An Buffets neuen Arbeiten überzeugt eine nicht nachlassende zeichnerische Sicherheit und eine gewisse Perfektion des malerischen Vortrags, den seine Bilder zwischen 1954 und 1956 vermissen ließen. Es ist wenig sinnvoll, dem arrivierten jungen Maler vorzuwerfen, die Welt, die er darstellt, sei dunkel und trostlos. Man muß allerdings Einwände gegen die immergleiche Manier erheben, mit der Buffet seine Vorstellungen formuliert. Den Beziehungen zwischen den Bildern menschlichen Elends bei Picasso (Blaue Periode), Modigliani, Francis Gruber und Buffet, die alle den Beifall des Publikums, und zwar besonders eines besitzenden, fanden, müßte einmal nachgegangen werden.

Ein wichtiges Ereignis für Paris stellt die umfassende Schau der Kunst Mondrians dar, dessen Bilder seit Jahren hier nicht mehr zu sehen waren. Die Galerie Denise René zeigt die Entwicklung von den kubistischen Anfängen bis zu den Hauptwerken.

Eine gleichzeitige Ausstellung in der Galerie Cordier gibt einen Überblick über Mondrians figuratives Frühwerk. Einige seiner niederländischen Landschaften lassen die kommende bildnerische Askese bereits ahnen.

Die Galerie Stadler stellte Bilder des Ungarn Horia Damian aus. Sie erweisen, wie weit eine Malerei, die sich ganz den stofflichen Reizen des Materials verschrieben zu haben scheint, dennoch sehr viel vom Geist Mondrians aufzunehmen vermag. Das Mondriansche Thema der Flächenverhältnisse wird bei Damian mit der Spachtel auf großen Leinwänden in pastellener Farbigkeit abgewandelt.

Lebhaftem Interesse begegnen die surrealen Arbeiten des Engländers Francis Bacon, die die Galerie Rive droite zeigte. Leidenschaftlich bewegte Pinselhiebe skizzieren gespenstische Porträts, wie bei Sutherland in kastenförmige Räume oder vor plane Hintergründe gestellt, — ein Überpsychologismus, der von dem modernen Thema des Daseinverschleißes Besitz ergreift und einerseits an Goya, andererseits an die informelle Malerei von heute denken läßt.

Die Aquarelle von Gustave Singier, die in der Galerie de France gezeigt wurden, zeugen von einer dekorativen Begabung, die bemüht ist, einen eigenen Stil zu gewinnen, sich aber offensichtlich bei Klee und Mirò verfängt. Auch bleibt Singier hinter Manessier, dem er in vielem gleicht, zurück.

Die Galerie Jeanne Bucher bot eine Übersicht über die Entwicklung des Franzosen Louis Nallard. Von Beginn an zeigt Nallard seine Neigung zu einer gewebeartigen Bildstruktur und gelangt in den Bildern der beiden letzten Jahre zu einer großen Beherrschung seiner Mittel.

Gouachen von Nallard zeigte zur gleichen Zeit die Galerie 93, daneben Gouachen von Oscar Chelimsky von einer etwas ins Süßliche irrenden Farbigkeit.

Die Galerie H. Kamer veranstaltete eine Ausstellung der jungen Avantgarde: Bellegarde, Bertini, Brüning, Delahaye, Halpern und Hundertwasser. Bertini und Brüning stellen vielleicht den entwicklungsfähigsten Anteil. Der Wiener Fritz Hundertwasser tritt mit einem bereits fertigen Stil hervor. Seine skurille Bildwelt erinnert an Gustav Klimts Flächenornamentik.

In der Galerie du Dragon hingen Arbeiten des Deutschen Hans Platschek. In tachistische Gründe schreibt Platschek drohende Zeichen ein, verwandt den abstrakten Felsbildern der Vorzeit.

Die Galerie Furstenberg stellte Bilder von Edgar Iené aus, in dessen surrealistische Landschaften das Gespenstische durch eine poetische Note besonders warmer Farben gemildert ist.

Norbert Kricke zeigt seine „Raumplastiken" in Paris zum erstenmal (Galerie Iris Clert).

Eine retrospektive Dada-Ausstellung veranstaltet z. Zt. die Galerie de l'Institut. Neben Aquarellen, Zeichnungen, Collagen von Max Ernst, Arp, Picabia, Schwitters, Sophie Taeuber u. a. liegen fotografische Dokumente, Bücher und Handschriften von Breton, Aragon, Hugo Ball, Eluard, Philippe Soupault und Tristan Tzara auf.

Kurze Zeit zuvor zeigte die Galerie Arbeiten von Georges Hugnets, dem Verfasser eines soeben erschienenen Werkes über die Geschichte der Dada-Bewegung. Steine von bizarrer Formung nehmen in seiner Bemalung die Gestalt von Mensch, Tier oder Fabelwesen an, oder Hugnets zeichnet mit Präzision, der Maserung des Holzes folgend, Traumgestalten in weichfließende Linien. Solche Objekte beweisen, daß der Dadaismus, zumindest in Frankreich, noch in einigen Köpfen weiterlebt.

K. F.

BUCHER

Zeichenästhetik

Max Bense: Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 192 S., 9,80 DM.
Max Bense: Aesthetische Information. Aesthetica II. Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. 89 S., 6,80 DM.

Eine Theorie ist kein Aussichtsturm, sondern ein permanenter Artikulationsvorgang, und dieser Vorgang teilt selbst mit. Er vertritt Interessen, Erfahrungen, Anschauungen oder Schlüsse, angesichts einer Welt, die nach Regelungen jagt, auf deren Prüfung und Folgen sie jedoch gerne verzichten möchte. Der Begriff der Theorie wäre zu fundieren in der Idee der Krisis, in die seine Anstrengungen zielen. Was allerdings in der Krisis sich bekundet, kann nicht einfach durch sie ausgedrückt werden. So betreibt das theoretische Prinzip unaufhörlich seine eigene Revision und Neufassung kraft der Kategorien, denen es entstammt: der Kategorie des Anfangs und der Kategorie der Unvollendbarkeit.

Max Benses Bemühungen um eine fruchtbare Klärung und Erkundung des Ästhetischen fangen diese Zusammenhänge im Netz wissenschaftlicher Untersuchung ab. Begrüßenswert an diesen Bemühungen sind zunächst weniger die jeweiligen Resultate als vor allem das Spezifische der in ihnen waltenden Argumentation, das überraschen mag in einem Lande, zu dessen geheiligten Banalitäten es zählt, dem Schönen vom Geschwätz und der Wahrheit vornehmlich vom Rollstuhl aus gegenüberzutreten. Max Benses analytisches Experiment erhebt im Namen der Denkhygiene und Denkredlichkeit Einspruch gegen solche fatale Vertrocknung des ästhetischen Phänomens. Im Funkenregen des Protests leuchtet sein eigenes Anliegen wie in zahllosen Spiegeln auf. Er entwirft die Umrisse einer neuartigen Konzeption des Kunstwerks und seiner Eigenschaften auf semiotischer Basis. Ein Arsenal von Beobachtungen, Abteilungen, Verknüpfungen und Thesen, deren Aktualität nahezu lückenlos mit ihrer sachlichen Ergiebigkeit übereinstimmt, sammelt sich auf diese Weise an. Die Einheit von Abstraktion und erläuternder Formel, von Einblick und Auswertung, von intelligiblem Entwurf und konkreter Bewährung bestätigt sich in rationaler Stringenz. Geschmeidig lotet das Senkblei logischer Operationen die Fallen und Falten der vorfindbaren Stoffe aus. Keine Retuschen, kein spektakulärer Schrott, keine illusionären Blähungen verstellen die Kimmung. Der Horizont bleibt offen und klar. Ihn durchforscht eine exakt verfahrende intellektuelle Neugierde beharrlich nach mythologisiertem Schmuggelgut.

Grundfigur theoretischer Eroberung ist der Definitionsversuch. Er entpuppt nicht so sehr das einzelne Problem als vielmehr das Faktum der Problematizität überhaupt. „Ästhetische Strukturen sind wesentlich verborgene, verhüllte Strukturen. Das Ästhetische ist nicht in dem Sinne da, wie das Physikalische da ist. Man muß es herausarbeiten." Die Herausarbeitung der ästhetischen Strukturen erfolgt durch ihre „Reflexion", ihre Annäherung an „Bewußtsein", durch ihre Kollission mit Rationalität und deren Abwicklungsformen. Dabei wird „das (klassische) ästhetische Sein in das (nichtklassische) ästhetische Zeichen überführt, die (klassische) ontologische Ästhetik . . . in eine (nichtklassische) semantische Ästhetik umgebildet". Der so angekündigten Rückbeziehung der künstlerischen Gestaltung und Darstellung auf Phasen eines „Zeichenprozesses" entspricht Benses denkerischer Ansatz, der sich nicht zum System, sondern zum Satz hin spannt. Was wir erschließen, verdanken wir der Grammatik, also dem Satz. Auch eine Theorie ereignet sich in Sätzen; ihre Evidenz tritt in der Realität des Wortes zutage oder bleibt schlechterdings stumm; ihre Entscheidungen sind sprachgebunden und sprachlich erwirkt. Die Möglichkeit ästhetischer Ergebnisse — in den Modi der Herstellung wie in denen der Deutung — ist hinterlegt in der Möglichkeit von Sprache überhaupt. Hier eröffnen sich Ausblicke auf anthropologisches Gelände, die Bense nur selten in seine Arbeiten einbaut, obwohl gerade sie seine Überlegungen bis zu jenem äußersten Punkt der Stichhaltigkeit und Grundsätzlichkeit vortreiben könnten, an welchem wissenschaftliche „Beobachtungen am Schönen" sich als das bezeugen, was sie de facto und von Fall zu Fall immer wieder sind: keine Exkurse über Zeichen, sondern die fundamentale Topographie der Zeichenschnitte, Zeichengruppen, der Zeichen f e l d e r.

Es gibt keine ästhetischen ‚Dinge', es gibt nur ästhetische Felder und deren Auslegung. Im Modell des Kunstwerks sind sie beispielhaft verbürgt, können ihre Bruchlinien und ihr Aufbau, ihre Verschalungen und Kräfteschichtungen herauspräpariert werden. Was dort dann „Zeichen" gibt oder verweigert, ist selber ausgesandt oder eingefangen. „Sein" verlautbart sich ästhetisch als Feld und in ihm. Das Gezeigte verfällt der Theorie ästhetischer Felder. Vor deren Provokation schließen sich Technologie und Metaphysik des Kunstwerks, Existenzanalytik, Hermeneutik der Sprache und Philosophie der Formen zu einer einzigen gewaltigen Unität zusammen.

Wie von selbst verlangt die in den zwei Bänden der „Aesthetica" getroffene Einteilung des ästhetischen Prozesses in eine semiotische, eine informatorische und eine kommunikative Seite die Weiterbildung in dieser Richtung. Und nicht zuletzt darauf beruht die Anwendbarkeit einer ästhetischen Theorie, welche die technische wie die artifizielle, die natürliche wie die geistige Sphäre moderner Welt in einem einzigen dialektischen Aufschwung durchdringt. Das bei Bense von allen Schatten der Sentimentalität befreite Antlitz des Technischen enthüllt Züge der Herausforderung, der wir nicht eine Psychose oder einen Leitartikel, sondern ein paar kühne Gedanken schuldig sind. Benses Ästhetik mobilisiert solche Gedanken an Fragen der Literatur, der Texte, der Gegenstandslosigkeit zeitgenössischer Malerei, der industriellen Formgebung und der Information. Seine weitläufigen wissenschaftlichen Kenntnisse liefern ihm bereitwillig die Hilfsmittel und die Anregungen, auf denen seine Perspektiven aufruhen und sich erhärten können.

Hier liegt ein Versuch vor, der ungezählte fertige Systeme aufwiegt und der seine geistigen Konsequenzen wert ist. Diese Konsequenzen zu ziehen, erweist sich als Angelegenheit aller, die fortan über Kunst und ihre Sorgen nicht bloß Feuilletons verfassen wollen. Benses Ästhetik ist — auch in ihren Einzelheiten — eine provozierende Kampfansage, vollzogen auf der Höhe der Zeit und ihrer Tatsachen. Sie verlangt zum Partner den Autor noch einmal; denn Einsichten lassen sich nur vermitteln, indem man sie hervor-ruft und hervorbringt. Jeder Einwand gegen solche Mühe gewinnt nur auf gleicher Ebene mit ihr seine Rechtfertigung. Man ist nur Herr eines Niveaus, das man übertroffen hat.

Günther Busch

Der Standort Klees

Jürg Spiller

Paul Klee: Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltlehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller, 541 Seiten, 76,— DM.
Benno Schwabe Verlag, Basel/Stuttgart, 1956

Zu Paul Klee steht man nicht nur in einem Verhältnis vorbehaltloser Bewunderung für die Gestaltenfülle eines Genies, es gibt unter den Anhängern der Moderne auch Stimmen, die äußern, daß das „Kammermusikalische", Rokokohafte und Spielerische seiner Bilder der Reichweite seines Werkes Grenzen setze. Darüber mag man streiten. Als Erforscher der Grundlagen einer neuen Kunst und als Schöpfer einer Bildlehre von verbindlicher Autorität wurde Klee bisher kaum zu Rate gezogen. In seiner Rolle als objektiver, nicht als subjektiver Geist ist er erst wenig in das allgemeine Bewußtsein gerückt.

Bei Benno Schwabe erschienen in vollendeter Typografie Klees Schriften zur Form- und Gesaltlehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller. Sie umfassen bereits Veröffentlichtes, sowie die bisher unedierten Vorlesungsmanuskripte aus den Bauhausjahren und stenografische Nachschriften seiner Vorlesungen am Bauhaus und in Düsseldorf. Der Text wird durch viele zeichnerische Darstellungen erläutert, teils von der Hand Klees selbst, teils in Umzeichnung. Dazu kommen viele schwarz-weiße und eine Reihe farbiger Tafeln.

Der vorliegende Band ist ein theoretisches Werk, und wer sich von seiner reichen Ausstattung zum Kauf verlockt fühlt, sollte sich darüber im klaren sein, daß es nicht leicht zugänglich ist, ja, zunächst eher verwirrt. Bloße Lektüre genügt nicht zu seiner Aneignung. Es verlangt ein Studium. Trotz sorgsamer Bearbeitung konnte es nicht gelingen, dem Text eine Übersichtlichkeit zu geben, die ihn für jeden faßlich macht. Ausgearbeitete Aufsätze wechseln mit knappen Vorlesungsnotizen. Ein teilweise fragmentarischer Stil, reich an Gedankensprüngen, verlangt vom Leser einfühlendes Verständnis für die Probleme des Malers. Am ehesten wird es von Malern verstanden werden. Der Herausgeber Jürg Spiller ist selbst Maler. Ein fachliches Buch also, aber es ist gleichzeitig für jeden bestimmt, der Kunst nicht nur sinnlich wahrnehmen, sondern in ihre Mittel und ihre geistigen Wurzeln tiefer eindringen möchte. Die Geltung dieses Buches ist in Wirklichkeit also umfassend, denn wer insbesondere von der modernen Kunst einen genaueren Begriff bekommen will, muß in das Laboratorium des Künstlers einblicken und jene methodischen, nicht inhaltlichen Überlegungen zur Kenntnis nehmen, die die Herstellung eines Bildes erst ermöglichen.

Schließlich gehört die moderne Malerei zu jenem Prozeß zunehmender Intellektualisierung, der das Schöpferische in der Dichtung schon seit Rimbaud und Mallarmé, in der Malerei seit Cézanne immer mehr vom „Natürlichen" entfernt hat. Das zwingt den Betrachter, die moderne Kunst nicht nur als fertige Schöpfung hinzunehmen, sondern danach zu fragen, in welcher Weise der Maler zu seinen Schöpfungen gelangt, Einfälle projiziert, bearbeitet und korrigiert.

Im allgemeinen herrscht immer noch der Glaube, Kunst sei einzig eine Sache der Intuition, der Eingebung eines überbewußten Oben oder eines unterbewußten Unten, des schönen Einfalls einer glücklichen Stunde, den es mit Pinsel und Farbe lediglich zu fixieren gelte. Diese Auffassung gehört seit der Romantik zum Vorurteil des Kunstbetrachters, obwohl gerade in der Literatur der Romantik, bei Edgar Allan Poe vor allem, sich eine gänzlich unsentimentale Auffassung vom Schöpferischen Bahn brach. Klee wehrt sich gegen den Glauben an die alles bestimmende Rolle der Inspiration mit einem entscheidenden Satz: „Die bildende Kunst beginnt niemals bei einer poetischen Stimmung oder Idee, sondern beim Bau einer oder mehrerer Figuren, bei der Zusammenstimmung einiger Farben und Tonwerte ... Schrecklich nüchterne Dinge das, die Leinwand, der Malgrund, die Untermalung. Nicht viel reizvoller: Linienführung, Formbehandlung — wie weit noch bis zum Erlebnis dieser Dinge?" (Das entspricht dem Ausspruch Mallarmés: „Verse macht man nicht mit Ideen, sondern mit Worten".) So gehört zum Malen nicht Rausch, sondern Nüchternheit, Überlegung, — bildnerisches Denken. Der Anteil dieses Denkens an der Kunst wechselt zwar in der historischen Folge ihrer Stile. Romantik, Realismus, Impressionismus, Expressionismus, ja, schon das Barock schränkten diesen Anteil zugunsten der Wirklichkeitskopie, der Emotion oder des Stimmungsdrucks ein. Paul Klees Kunst, ebenso wie die Picassos, Mondrians, Moores u. a. entstand jedoch, an Cézanne, den Klee als großen Formphilosophen verehrte, anschließend, in Reaktion auf eine musische Gesinnung, die die entscheidenden Grundlagen der Malerei, nämlich die Kenntnis der sachlichen Bedingungen der Fläche, verloren hatte. Durch Klees bildnerisches Denken wird die Malerei wieder in eine exakte Tätigkeit des Geistes zurückgeholt. Das bedeutet, daß die Kunst, die im 19. Jahrhundert alle möglichen Subjektivismen durchlief, nun wieder in objektivere, gesetzlichere Bahnen zurückfand.

Klees Malerei war von vornherein eine untersuchende Tätigkeit. Um zur Objektivierung des Bildes zu gelangen, hatte sie sich zunächst von jeder abbildenden Tendenz gelöst. Am Anfang steht das Problem, wie die traditionelle Perspektive abzubauen sei. Sie sollte durch Flächenbezüge ersetzt werden, die ebenfalls die Beschreibung einer räumlichen Situation, nun aber mit Hilfe von Grund- und Aufrißzeichnungen und anderer Mittel, gestatten. „Es entspricht heute dieser eine Weg (der Erforschung der Erscheinung im Sinne der Perspektive) nicht mehr unserem ganzen Bedarf". Das Perspektivische empfindet Klee als zu eng. Er versucht, wie die Kubisten, die verschiedenen Ansichten eines Gegenstandes von mehreren Augenpunkten aus im Bild festzuhalten. Der Raum wird in mehrere Teilaspekte zerlegt, die unterschiedlichen Blickpunkte jedoch miteinander ausgeglichen und zur Synthese geführt. So entsteht eine mehrperspektivische Raumbeschreibung, die die Flächigkeit des Bildes nur wenig antastet. Klee meint, „daß in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes eine Totalisierung eintritt". Mit seinen Mitteln strebt er diese Totalisierung an, und es erweitert sich so „der

Gegenstand über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres".

Entscheidender aber als diese Befreiung vom abbildenden Verfahren der Malerei, eine Befreiung, bei der das Ziel einer inhaltlichen Erweiterung der bildenden Kunst mitspricht, sind die Analysen der Bildmittel. Das Bild, über dessen komplexe Beschaffenheit man sich im 19. Jahrhundert stillschweigend geeinigt hatte, ohne sich über seine Strukturen genauere Rechenschaft zu geben, zerlegt Klee in „Teilhandlungen". Er befaßt sich mit der Linie als Sonderproblem, mit dem Hell-Dunkel, mit den Farben und erprobt, welche Möglichkeiten jedem dieser Mittel im Bilde offen stehen, einzeln oder in Kombination. Er löst die bildnerischen Beziehungen, die Beziehungen also von „Hell zu Dunkel, Farbe zu Farbe, Lang zu Kurz, Breit zu Schmal, Scharf zu Stumpf, Links-Rechts, Oben-Unten, Hinten-Vorn, Kreis zu Quadrat, zu Rechteck" aus dem bisherigen Bild als dem verfilzten Dickicht dieser Relationen rein heraus und untersucht ihre Verwendbarkeit im Bilde. Der gleichsam genetische Zusammenhang zwischen Punkt, Linie und Fläche, wonach sich die Linie aus dem Punkt, die Fläche aus der Linie, der Raum aus der Fläche entwickelt, tritt dabei zutage. Klee interessiert nicht die Frage, ob gegenständlich oder ungegenständlich. „Der springende Punkt in der Wertung ist nicht, ob Hund, Katze usw. oder „nichts" (was es nicht gibt) dargestellt ist, sondern ob die Darstellung sich der im Bildgebiet gelegenen Mittel bedient oder solcher Mittel, die außerhalb stehen". Jedoch ist „das Ergebnis Katze oder Hund nicht zu verpönen, wenn es sich bei (oder trotz) reiner Anwendung bildnerischer Elemente einstellt". Reine Anwendung der bildnerischen Elemente heißt nun nicht etwa ihre isolierte Anwendung, wenngleich durch Reduzierung der Bildmittel ihre reine Anwendung erleichtert wird. („Die Wahl der Mittel ist in letzter Beschränkung vorzunehmen, das ermöglicht geordnete Geistigkeit besser als die Fülle der Mittel.") Reine Anwendung der bildnerischen Mittel heißt ihre logische, folgerichtige Verknüpfung. Das erfordert ein konzentriertes Gestaltstudium. Dieses „ist auch der Ort, die größten und gewichtigsten Inhalte nicht zu erreichen und trotz schönster seelischer Beanlagung nach dorthin zu scheitern, weil es eben an der Orientierung auf der formalen Ebene fehlt".

Klees Strukturanalyse der Malerei ist gespiegelt an einer psychologischen, aber vor allem an einer weltanschaulichen Sicht. Psychologische Strukturen des Menschen, sein Empfinden für Oben und Unten, Links und Rechts, Hinten und Vorn werden vom Bild angepeilt. Grundlegend ist die Orientierung des Menschen an der Waagerechten und Senkrechten. Waagerechte und Senkrechte bilden die Grundstruktur jedes Bildes. Es betrifft Klees Philosophie, wenn er diese Strukturen des Menschen wie des Bildes aus dem Kosmos herleitet. Hier gewinnt für ihn der Gegensatz von Statisch und Dynamisch größte Bedeutung. „Das Ganze (die Welt) ist dynamischer Natur", sagt Klee. Das Statische ordnet er dem „Sonderfall" Mensch zu. Im Dynamischen sieht er die Verbindung des Menschen mit dem Kosmischen, im Statischen die Verbindung mit dem Irdischen. Diese Überlegung macht verständlich, welchen Rang für die Malerei Klees Bewegungsvorgänge gewinnen. Es ist allerdings nicht sein Ziel, das Bild in reine Bewegung aufzulösen. Die Gegensätze von Statik und Dynamik, Ruhe und Unruhe, Bewegt und Unbewegt, Aktiv und Passiv, werden analog zum menschlichen Dasein im Bilde ausgetragen. Dazu die Kontraste von Hell und Dunkel, Warm und Kalt, Groß und Klein usw. „Auf Gegensätzen beruhen Kraftäußerungen." Es kommt auf einen Ausgleich, auf Harmonisierung der Gegensätze im Bild an. „Stille Rücksicht auf das Harmonische, sensibles Gestalten der Aufteilung, daß dadurch eine Befriedigung eintritt".

Es liegt nahe, daß Klee dort, wo er auf den Bezug zum Kosmos reflektiert, in der Erörterung der bildnerischen Mittel ständige Vergleiche mit Naturvorgängen zieht. So nimmt er Begriffe wie Triebkraft, Wachstum, Strömen für seine Beschreibung zur Hilfe. Eine Figur wie der Kreis wird zur Symbolform für den Kosmos. Diese Übergriffe von reiner Bildtheorie zu einer etwas pauschalen Kunstmetaphysik gehen so weit, daß er bildnerische Elementarmittel mit den Gegensätzen von Männlich und Weiblich oder Gut und Böse in Beziehung setzt. Die methodische Reinheit seiner Überlegungen geht streckenweise verloren. Andererseits machen solche Übergriffe deutlich, wie sehr der Beginn der neuen Kunst bei Klee auf dem Boden klassischer Vorstellungen der Seinszusammenhänge ruht. Dazu gehört auch der Gedanke, daß der Künstler in der Spanne zwischen Kosmos und Chaos zur Ordnung im Sinne der dem Chaos entgegengesetzten Kräfte strebt. Allerdings ist in diesem Gedanken der Glaube an eine prästabilierte Harmonie des Weltganzen, aus der der Künstler lediglich zu schöpfen habe, verloren, und auch die späten Werke Klees mit ihrem dunklen, prämortalen Stimmungsgehalt verweisen, wenn man will, in eine Sphäre der Existenz, zu der keine harmonikale Philosophie mehr hinabreicht.

Unangetastet bleibt trotz solcher spekulativer Ausweitungen die sachliche Grundhaltung und der analytische Gewinn der Untersuchungen. Dabei ist die gegenseitige Annäherung von Theorie und Schöpfung eklatant und von entschiedenster Modernität. Zu jedem von Klee besprochenen bildnerischen Problem lassen sich Beispiele seiner Werke zitieren, die diese Annährung belegen. Dem Buch sind fortlaufend solche Beispiele eingefügt. In überraschender Weise wird deutlich, welcher Anteil an theoretischer Überlegung in Bilder eingeflossen ist, denen der Betrachter zumeist nur den Reiz einer poesievollen Zauberei und heiteren Weltverwandlung mit mehr oder weniger bunten Farben und lustigen Linienspielen entnimmt. Die Bilder entwachsen ganz fest umrissenen Aufgaben und genau markierten Problemen.

Wenn es für Klee auch außer Frage steht, daß die Kunst in einem notwendigen Verhältnis zur Reflexion lebt, so bedeutet das natürlich keineswegs, daß sie mit dem Gesetzmäßigen allein auskommt:

„Wir sind Bildner, werktätige Praktiker und werden uns hier daher naturgemäß auf vorzugsweise formalem Gebiet bewegen. Ohne darüber zu vergessen, daß vor dem formalen Anfang oder einfacher vor dem ersten Strich eine ganze Vorgeschichte liegt, nicht nur etwa die Sehnsucht, die Lust des Menschen, sich auszudrücken, nicht nur die äußere Notwendigkeit zur Manifestation da — oder dorthin drängt. Das betone ich, damit nicht das Mißverständnis entsteht, als ob ein Werk nur aus Form bestehe. Aber noch mehr muß ich andererseits hier betonen, daß die genaueste wissenschaftliche Kenntnis der Natur, der Pflanzen, der Tiere, der Erde und ihrer Geschichte, der Sterne uns nichts nützt, wenn wir nicht mit allem Rüstzeug versehen sind für ihre Darstellung. Daß uns die geistvollste Auffassung des Zusammenwirkens dieser Dinge im Weltganzen nichts nützt, wenn wir nicht auch nach dieser Richtung mit Formen ausgerüstet sind, daß uns das tiefste Gemüt, die schönste Seele nichts nützt, wenn wir die dazu gehörigen Formen nicht bei der Hand haben. Hier heißt es auf den vereinzelten Zufallstreffer verzichten, der dem Dilletanten einmalige Ehre macht durch ein gelungenes Werk, das den Professionellen im Einzelfalle zu beschämen vermag."

Gewiß, Kunst ist „über dem Gesetz" und „vor dem Bereich des Geheimnisses bleibt die Analyse verlegen stecken". „Aber das

Geheimnis ist mitzugestalten durch Vordringen bis zu seinem Siegel".
Das Intuitive, die unbekannte Größe X, das Irreguläre, das Geniale ist durch exakte Forschung im Sinne des bildnerischen Denkens, durch Konstruktion nicht zu erfassen. Das Irreguläre tritt führend im großen Kunstwerk hinzu, aber für Klee ist es klar, daß diese Irregularität als Abweichung von der konstruktiven Norm an das Gesetzliche zurückgebunden bleibt: „Der Sinn der Irregularität ist eine größere Freiheit ohne Gesetzesübertretung". „Das Sich-Entfernen vom Gesetzmäßigen muß man sozusagen moralisch tun". So ist der Maler, wie es an anderer Stelle heißt, „heilfroh, wenn er die rein begonnene Konstruktion einiger guter Elemente nur soweit zu erschüttern braucht, als Widersprüche als Kontraste in ein lebensvolles Gebilde einmal hineingehören."
Klee stellt das Intuitive und die Rolle des gedanklichen Vorgehens beim Bilden in folgenden Sätzen gegenüber:
„Wir konstruieren und konstruieren, und doch ist Intuition immer noch eine gute Sache. Man kann ohne sie Beträchtliches, aber nicht alles. Man kann lange tun, mancherlei, vielerlei tun, wesentliches tun, aber nicht alles.
Wo die Intuition mit exakter Forschung sich verbindet, beschleunigt sie den Fortschritt der exakten Forschung zum Vorsprung. Durch Intuition Exaktheit ist zeitweise überlegen. Weil aber exakte Forschung exakte Forschung ist, kommt sie, vom Tempo abgesehen, auch ohne Intuition vom Fleck. Sie kann prinzipiell ohne sie. Sie kann logisch bleiben, kann sich konstruieren. Sie kann auf kühnste Weise vom einen ins andere brücken. Sie kann im Drunter und Drüber geordnete Haltung bewahren."
„Auch der Kunst ist zu exakter Forschung Raum genug gegeben, und die Tore dahin stehen seit einiger Zeit offen. Was für die Musik schon bis zum Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn."
Fortgesetzt wurde das Denken über die ökonomische und sachgerechte Anwendung der bildnerischen Mittel, das Klee begann, bis jetzt eigentlich nur von Willi Baumeister. Seine Einsichten vom organischen Aufbau eines Bildes, die er in seiner „Lehre von den Elementen" an Schüler weitergab, ruht auf ähnlichen Voraussetzungen. Wo Klee indessen ganz damit beschäftigt ist, alle erdenklichen bildnerischen Möglichkeiten überhaupt erst einmal zu erörtern, zog Baumeister bereits Grenzen der Anwendung. Das hängt mit einem Unterschied in der Auffassung des Funktionsbegriffs zusammen. Wenn Klee von Gestalt und Gestaltung, von der organischen Zusammengehörigkeit, von der beziehungsrichtigen Wahl der Formen spricht, so denkt er nicht zuletzt auch an einen Funktionszusammenhang zwischen den B e d e u t u n g e n der Formen und Zeichen (Pfeil, Radform, etc.). Es geht ihm um eine zwingende Begründung der Formen vor allem in der Weise, daß man ihre Bedeutungen sinnvoll ordnet. Der Funktionsbegriff Klees hat demnach eine sehr gegenständliche Seite. Eine Beziehung, wie sie z. B. zwischen dem Wasser und einem von dessen Kraft angetriebenem Wasserrad besteht, also eine gegenständliche Beziehung, legt Klee frei und formt sie zu abstrakten Zeichen um.
Die Bedeutungen, Symbolgehalte der abstrakten Form, ihre Fähigkeit, gewisse Objekte und Vorgänge zu repräsentieren, interessierte Baumeister hingegen wenig. Er befaßte sich mit dem Aktivum oder Passivum von Ausdehnung und Gewicht der farbigen Form. Organischer Zusammenhang der Formen bedeutet für Baumeister eher ihre morphologische Verwandtschaft miteinander, ihr form-charakterlicher Zusammenklang. Das kennzeichnet einen Unterschied seiner Bilder zu denen Klees. Wo bei Baumeister an formalen Überraschungen gespart wird, um die Einheit des Bildes zu garantieren, leistet sich Klee zuweilen größere Widersprüche zwischen den zusammengeführten Bildelementen, mehr auf die Bedeutungseinheit als auf die rein visuelle Einheit achtend. Das trägt bemerkenswerterweise auch im Formalen zu einer großen Spannweite bei, wenngleich man kritisch feststellen darf, daß auch Klee nicht jede Bildkonstellation gelang.
Es ist nun wichtig, darauf hinzuweisen, daß die Symbolisierung von Naturvorgängen, Blühen und Wachsen im Bild, die bei Klee einem Geist entsprang, der sich nicht nur formalen, sondern auch inhaltlichen Traditionen verpflichtete, für die abstrakte Malerei in ihrer heutigen Breite nur noch z. T. gültig ist. Deswegen ist es irrig, die Klee'sche Art und Weise der Repräsentierung der Natur im Bild zum Ansatz einer Interpretation der gesamten abstrakten Malerei zu nehmen, wie es Werner Haftmann in seiner „Malerei im 20. Jahrhundert" tut. Die Verwandlung der Natur in Embleme, die bei Klee aus einer Weltanschauung erwächst, die auf klassische Totalität gerichtet ist, so sehr sie auch in ihren Mitteln und in ihrer Denkungsart das Klassische übersteigt, ist der Sonderfall der großartigen Kunst Paul Klees. Ihre Stellung ist gerade deshalb so exponiert, weil sie sich tief in jenen Dialog mit der klassischen Idee der Malerei einläßt, aus der sich Kandinsky bereits gelöst hatte. Inzwischen ist die geschichtliche Lage der Kunst, was ihre Inhalte angeht, eine andere geworden. In dieser geschichtlichen Lage ist aber gerade das, was Klee an bildnerischem Wissen erarbeitete, unentbehrlich. Nichtsdestoweniger werden heute allenthalben in der Kunst und in den Kommentaren zu ihr Anstalten getroffen, die Tore, die Klee öffnete, wieder zu schließen. Das hat zur Folge, daß eine Verständigung über die moderne Kunst, in der Ausarbeitung einer neuen Ästhetik und in der Begründung der Maßstäbe für das Kunsturteil, immer schwieriger zu werden droht.

K. J. Fischer

Kokoschka-Literatur

Wir verweisen den Leser auf unseren Artikel „Neue Kokoschka-Literatur" in Heft 3, 1956/57 dieser Zeitschrift. Seit seiner Publikation sind zwei wichtige Neuerscheinungen zu verzeichnen. Hans Maria Winglers „Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers" (400 Seiten), Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1956; und „Oskar Kokoschka. Spur im Treibsand, Geschichten" (265 Seiten), Atlantis Verlag, Zürich.
Der Wingler-Band ist ein imposantes Opus, ein unersetzliches Quellenbuch, das in der Kokoschka-Literatur dieselbe Rolle spielen wird wie Lionello Venturis zweibändiger catalogue raisonée des Cézanneschen Werkes in der Literatur über Cézanne.
Das Werk des Malers Kokoschka ist hier in seiner Vollständigkeit abgebildet, entweder ganzseitig im Tafelteil, oder in Kleinformat im Oeuvreverzeichnis. Wie es der Autor selbst ausdrückt, hat in der kunstkritischen Literatur über Kokoschka bisher die Subjektivität der Betrachtungsweise vorgeherrscht. Das Zustandekommen großangelegter, nüchtern abstrahierender Untersuchungen des Werkes war bisher verhindert. Und er fügt

hinzu, daß für eine zusammenfassende Deutung, die auch die psychologische Seite berücksichtigen müßte, die Zeit offenbar noch nicht reif sei. „Bevor man die bildnerischen Phänomene analysieren, über die Entwicklung wird sprechen können, muß die Chronologie des Werkes, die Entstehungsgeschichte in allen ihren Teilen vollkommen geklärt sein; deshalb ist die Bestandaufnahme zunächst der Gemälde Kokoschkas der Zweck dieser Publikation, der sich in einigem Abstand eine ähnliche über das graphische Oeuvre anschließen soll." Diese Aufgabe hat der Autor mit großer Geduld und Hingabe nach zehnjähriger gewissenhafter Arbeit erfüllt. Er bietet jedoch mehr. Zu den schon existierenden subjektiven Beurteilungen fügt er nun seine eigene hinzu, und zwar in dem einleitenden Essay dieses großformatigen Werkes (23×30 cm). Auf 74 Seiten behandelt er, gut dokumentiert, die Grundlagen und die Entwicklungslinie der Kunst Kokoschkas, er analysiert das Problem der Farbe und Komposition in ihrem Verhältnis zum Thema — eine sehr wichtige Fragestellung besonders im Zusammenhang mit diesem Meister — und spricht im letzten Abschnitt seines Essays über die Funktion des Bildes, wobei er im Grunde die Lebensphilosophie und die Ästhetik des Künstlers zur Darstellung bringt. Dieser Aufsatz ist durch zwei eigene Beiträge Kokoschkas ergänzt, und zwar durch den im Jahre 1912 entstandenen Vortrag „Von der Natur der Gesichte", und durch die bisher ungedruckte, für diesen Band eigens verfaßte Studie „Das Wesentliche Bildender Kunst". In seinen beiden Abschnitten — 1. Gegenstandslose Kunst? und 2. Das Auge des Darius — verteidigt Kokoschka seine Philosophie des Sehens und polemisiert mit gegenwärtigen abstrakten Tendenzen in der Kunst. Es wäre kein Kokoschkabuch, wenn es nicht gleichzeitig ein Kampfmittel wäre.

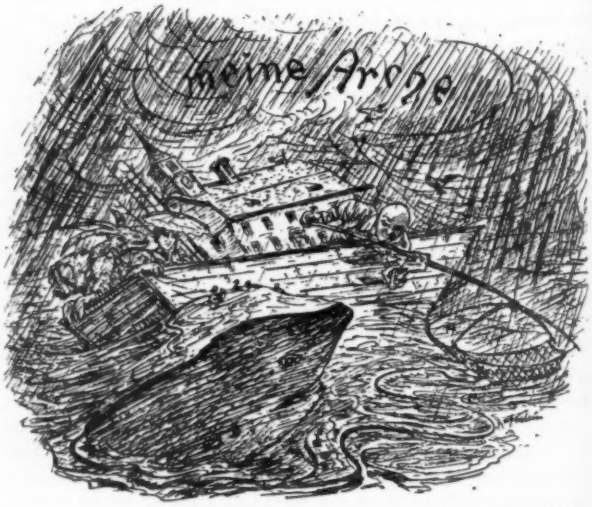
Der einleitende Textteil des Buches ist mit 44 Illustrationen versehen. Davon sind 5 ganzseitige Farbreproduktionen (Aquarelle, Plakat) und 4 kleinformatige, farbige Pastellwiedergaben. Den Hauptteil des Buches bilden die ganzseitigen Tafeln (131 schwarz-weiße und 30 farbige Reproduktionen). Von ausgezeichneter Qualität, bringen sie das Werk Kokoschkas so nahe, wie es bei einem großen Koloristen auf diese Weise überhaupt möglich ist.

Das darauf folgende Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde (394 Nummern), der plastischen und anderer Arbeiten (17 Nummern), ist von mehreren systematischen Verzeichnissen begleitet, von denen das nach Bildthemen geordnete das wichtigste ist. Die anschließende Bibliographie ist ein heroischer Versuch, Vollständigkeit auf diesem Gebiet zu erzielen, und der Autor kommt dem Ziel wahrscheinlich sehr nahe. Im ersten Teil sind die Veröffentlichungen Kokoschkas angeführt, im zweiten die Veröffentlichungen über Kokoschka, sowie auch eine Liste von Katalogen. Ein Register in alphabetischer Ordnung bietet einen willkommenen Schlüssel zu diesem 700 Beiträge umfassenden Teil der Dokumentation.

Besonders nützlich für jeden Kunsthistoriker und künftige Biographen Kokoschkas ist der als „Synchronoptische Tabellen" betitelte abschließende Beitrag des Buches zu bezeichnen. In diesem finden wir die wichtigsten Daten aus dem Leben und dem Werk des Künstlers — Ereignisse, Reisen, Begegnungen, das Werk selbst, Publikationen, Aufführungen von Dramen, Ausstellungen und Kataloge — von 1886 an bis zum Juni 1956 chronologisch in Tabellenform geordnet.

Es hat sich zu einer festgelegten Praxis entwickelt, möglichst vollständiges Belegmaterial über jeden großen Künstler der Gegenwart noch zu seinen Lebzeiten zu sammeln. Man hat aus der Kunstgeschichte gelernt, daß Versäumnisse nicht nachzuholen sind. Dies gilt sowohl für die Biographie wie auch für das Werk. Es war an der Zeit, daß diese Arbeit in einer so umfassenden Weise für Kokoschka geleistet wurde.

Der Geschichtenband „Spur im Treibsand" enthält Prosastücke, die, in vier Zyklen geordnet, schwerlich unter eine einzige akademisch annehmbare literarische Klassifikation fallen. Es sind teils Erzählungen, die entweder durch eine Hauptgestalt eine sie verbindende Einheit aufweisen, wie die Geschichte von der Tochter Virginia oder Jessika, dann wieder eine Mannigfaltigkeit von Gestalten und Ideen, die durch den Rahmen einer Landschaft zusammengehalten werden, wie Ostern in Zypern, oder schließlich als Reisebriefe aus einer eingebildeten Welt — Stockholm 1917, Dresden 1919 und 1920, Aigues-Mortes 1924, Jericho 1929, Djerba 1929, und Irland 1945 —, durch ihr autobiographisches Material bestimmte Abschnitte, die sowohl durch ihre Datierung als auch durch die fiktive Angabe ihres Entstehungsortes direkt dem Leben des Künstlers entnommen zu sein scheinen. Eingebildet ist diese Welt in demselben Sinne wie Goethes Selbstbiographie Dichtung und Wahrheit ist. Sprudelnd, überschäumend von Vitalität und Bildkraft, visionsartig und wiederum ganz wirklichkeitstreu, vermengen diese lose aneinandergereihten Episoden, Begebenheiten und Reflektionen eigenwillig, was die Essenz dieser reichen Künstlernatur ausmacht. Dieses



Alfred Kubin

Buch ist eine Begegnung mit Kokoschka. Es spiegelt die Seele des Künstlers, den Reichtum seiner Ideen, die kristallklare Reinheit seiner moralischen und künstlerischen Vorstellungen ebenso wieder, wie es undatierte Daten enthält, die als Teile einer zu schreibenden Autobiographie angesehen werden können. Alles was Kokoschka je malte oder schrieb war Autobiographie. Er ist der wahre Expressionist, dessen Person nicht aus dem Werk auszuscheiden ist, dessen eigenes Blut in den Adern seines Werkes pulsiert. Und das ist das Faszinierende an diesem Band: diese schillernde Vielheit von Dargestelltem und Gedachtem, dieses fast greifbare Nahesein des Menschen Kokoschka wird gestaltet durch die Besonderheit eines Stils, der ebenso persönlich und „greifbar" ist, wie alles, was seine Biographie ausmacht. Eine geradezu östlich wirkende Einheit von Werk und Leben wird hier offenbar.

J. P. Hodin

Die Toten

Constantin Brancusi, der große Pionier der modernen Plastik, geb. 1876 in Pestinani, Rumänien, starb am 16. März im Alter von 81 Jahren in seinem Pariser Atelier.

Professor Emil Bizer, einer der bekanntesten badischen Maler, ist in Badenweiler im Alter von 75 Jahren gestorben.

Julius Diez, einer der letzten Maler, deren Leben und Werk noch mit der Münchner Kunst um die Jahrhundertwende eng verbunden war, ist im 87. Lebensjahr gestorben.

Percy Wyndham Lewis, der auf die englische Malerei und Literatur des frühen 20. Jahrhunderts erheblichen Einfluß hatte, ist im Alter von 71 Jahren in London gestorben. Lewis bekämpfte den Impressionismus und war eng mit T. S. Eliot, James Joyce und Ezra Pound verbunden. Seine Prosaschriften hatten in ihrer kämpferischen Herausforderung Ähnlichkeit mit den frühen Gedichten T. S. Eliots. Lewis war seit 5 Jahren erblindet.

Der Berliner Landeskonservator Professor Hinnerk Scheper ist im Alter von 60 Jahren gestorben.

Der irische Maler Jack Butler Yeats ist in einem Dubliner Altersheim im Alter von fast 90 Jahren gestorben.

Personalia

Alfred Kubin begeht am 10. April seinen 80. Geburtstag. Aus diesem Anlaß gib der Rowohlt-Verlag ein mit Unterstützung des Hamburger Kubin-Archivs bearbeitetes ausführliches Quellenverzeichnis über den Künstler und sein Schaffen heraus. Das Werk enthält ein vollständiges Verzeichnis der Arbeiten und einen bibliographischen Lebensbericht über Kubin sowie 135, teilweise farbige Abbildungen. np.

Zum 80. Geburtstag Gabriele Münters überreichten Prof. Emil Preetorius und Prof. Rudolf Esterer der Jubilarin in Murnau die Ehrenplakette der Bayrischen Akademie der schönen Künste.

Der Maler Otto Th. W. Stein, einer der Mitbegründer der Münchener Neuen Sezession, wurde 80 Jahre alt. Seit 1951 lebt er in der Wallensteinstadt Friedland.

Prof Richard Knecht, der in Tübingen geborene Bildhauer, wurde 70 Jahre alt.

Der Maler und Zeichner Fritz Heidingsfeld wird am 29. März 50 Jahre alt.

Der Architekt Ferdinand Kramer, bisher Direktor des Universitätsbauamtes in Frankfurt/Main, wurde Nachfolger von Gustav Hassenpflug als Direktor der Staatl. Hochschule für bildende Kunst in Hamburg.

Bele Bachem wird ihre Lehrtätigkeit an der Werkkunstschule Offenbach, die sie vor etwa einem Jahr begonnen hatte, aufgeben und wieder nach München zurückkehren.

Das Klingspor-Museum in Offenbach am Main bereitet eine umfassende Ausstellung über das graphische Gesamtwerk seines ausscheidenden Leiters, Prof. Mathéy, vor, die am 12. April eröffnet werden soll. Prof. Mathéy gehörte schon nach dem ersten Weltkrieg als jüngster Professor der Leipziger Staatl. Akademie für Buchgewerbe und Graphik der führenden Gruppe deutscher Buchgestalter an, die sich ganz der Europäischen Moderne verschrieben hatten. Diese vertritt er bis auf den heutigen Tag in dem von ihm eingerichteten und geleiteten Klingspor-Museum.

Prof. Leopold Reidemeister (bisher Wallraf-Richartz-Museum, Köln) wurde zum Direktor der Staatl. Museen Berlin-Dahlem berufen. Er tritt die Nachfolge des Direktors Geheimrat Heinrich Zimmermann an.

Der bisherige Direktor des Wilhelm-Busch-Museums in Hannover, Emil Conrad, ist in den Ruhestand getreten. Sein Nachfolger wurde Dr. Friedrich Bohne.

Der Senat der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, hat — vorbehaltlich der Zustimmung des Ministerpräsidenten — den Leiter der Klasse für Glasmalerei und Mosaik, Professor Rudolf Yelin, für die Studienjahre 1957—59 zum Rektor gewählt.

Pablo Picasso ist von der Stadt Antibes zum Ehrenbürger ernannt worden. dpa.

Ewald Mataré ist zu seinem 70. Geburtstag das Große Verdienstkreuz des Bundesverdienstordens überreicht worden.

Der Maler Paris von Gütersloh wurde am 5. Februar 70 Jahre alt.

Preise

Der Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein, der in Höhe von zweimal 5000 DM alle zwei Jahre zur Verteilung kommt, wurde für 1956 dem 56jährigen Maler Friedrich-Karl Gotsch in St. Peter-Ording und dem 51jährigen Komponisten Prof. Walter Kraft in Lübeck zuerkannt.

Der Edwin Scharff-Gedenkpreis, der Staatspreis Hamburgs für einheimische bildende Künstler, der 10 000 DM beträgt, wurde zu gleichen Teilen an den Maler Arnold Fiedler und den Grafiker Fritz Husmann vergeben. np

Den Kunstpreis der Stadt Berlin erhielten die Maler Erich Heckel und Hermann Bachmann.

Die Kunstpreise der Republik Österreich, die bestimmt sind, das gesamte bisherige Lebenswerk eines schaffenden Künstlers auszuzeichnen, sind in diesem Jahr dem Erzähler und Dramatiker Dr. h. c. Franz Nabl in Graz, den Musikern Professor Hans Erich Apostel und Professor Otto Siegl in Wien sowie dem Maler Professor Alfred Wickenburg in Graz zuerkannt worden. np.

Der Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf ist an den Bildhauer Philipp Harth und den Maler Fritz Winter verliehen worden.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: März „Mila Wiertz-Getz, Werner Lükge". April „Lilli Lewy, Brüssel, Malerei; Willibald Kramm, Heidelberg, Zeichnungen". Mai „Anne Bonnet".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: 30. 3.—12. 5. „Gedenkausstellung für W. Baumeister, A. Haueisen, E. Heinrich, K. Hofer, R. Schlapper-Düllmann, R. Schlichter, W. Straube, H. Tröndle, H. Wittmer". 7.—30. 5. „Venini — Gläser aus Murano".

Bamberg
Neue Residenz: 23. 3.—22. 4. „Ober- und Unterfränkische Künstler 1957, Malerei, Plastik, Grafik und Kunsthandwerk. Sonderausstellung Prof. Gerhard Georg Billek".

Berlin
6. Juli Eröffnung der INTERBAU BERLIN 1957 im Hansaviertel, die etwa 11 Wochen dauert.
Galerie Springer, Kurfürstendamm 16: Ab 23. 3. „Rudolf Mauke, Ölbilder 1955—57. Erste Einzelausstellung".
Wasmuth, Charlottenburg, Hardenbergstraße 9a: 29. 3.—25. 4. „Elde Steeg, Bilder und Zeichnungen".
Meta Nierendorf, Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Straße 14: 11. 3.—10. 5. „Otto Mueller, Aquarelle, Bilder, Grafik".

Bochum
Städt. Kunstausstellungen, Haus Metropol, Kortumstraße: 24. 3.—21. 4. „Otto Pankok. Die Passion. Ein Zyklus aus den Jahren 1933/34".

Bonn
Galerie Vertiko, Sternstr. 5: April „Otto Herbert Hajek und Albert Fürst".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße: 6. 4.—30. 4. „Mensch — Arbeit — Technik".

Celle
Kunstgutlager Schloß Celle: Dauerausstellung „Niederländische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts". 7. 4.—7. 7. „Porzellan als Kulturspiegel".

Darmstadt
Darmstädter Bücherstube, Friedensplatz 4: 15. 3. bis 30. 4. „Peter Steinforth, Ölbilder und Temperaarbeiten".

Dortmund
Museum am Ostwall: 29. 3.—22. 4. „Form, Farbe, Fertigung".

Düren
Leopold Hoesch-Museum: 31. 3.—28. 4. „Erich Mueller-Kraus, Schweden, Aquarelle und Grafik, dazu die Fotoschau der Fotografischen Gesellschaft, Düren.

Düsseldorf
Kunstmuseum, Ehrenhof 5: 9. 3.—14. 4. „Johann Heinrich Füssli (1741—1825), Gemälde und Handzeichnungen".
Im Kupferstichkabinett: 24. 2.—31. 3. „Die Bauhaus-Mappen".
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13, I: April „Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten".
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstraße 11: Februar-März „Marc Chagall, Farblithographien zur Bibel".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 10. 3. bis 30. 4. „Marino Marini, Bronzen und Bilder".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 21. 3. bis 14. 4. „Fritz Heidingsfeld, Ölbilder und Aquarelle, zu seinem 50. Geburtstag".
Haus Industrieform, E.-Bredeney, Villa Hügel: 8. 3.—10. 4. „Kinderzeichnungen mit Göppinger Plastics. Veranstaltet vom Verein Industrieform in Verbindung mit den Göppinger Kaliko- und Kunstlederwerken".

Frankfurt
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 8. 3. bis 30. 3. „Kurt Federlin, Frankfurt, Gemälde, Gouachen, Zeichnungen". 2. 4.—30. 4. „Graham Sutherland, England, Gemälde und Grafik".

Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 14. 3. bis 9. 4. „Kalinowski, Malerei und Collagen".
Frankfurter Kunstverein, Eingang Limpurger Str. 2: 16. 3.—7. 4. „Hans Schminke, Frankfurt, Aquarelle, Pastelle, Tempera, Lithographien".
Göppinger Galerie, Berliner Straße 27: März „Puppenspiele, alt und neu".

Göttingen
Kammerspiele: 7. 4.—22. 4. „das geviert. Abstrakte Malerei".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 7. 4. bis 5. 5. „Werner Scholz". 12. 5.—10. 6. „Max Bill".

Halle (Saale)
Galerie Henning, Lafontainestr. 1: 5. 5.—26. 5. „Internationale Grafik". Mit dieser 120. Ausstellung begeht die Galerie ihr 10jähriges Jubiläum.

Hamburg
Kunsthalle: 16. 3.—14. 4. „Werner Luft, Federzeichnungen des letzten Jahres".
Museum für Völkerkunde, Rothenbaumchaussee: 3.—31. 3. „Joachim Albrecht, Max H. Mahlmann, Gudrun Piper, Hildegard Stromberger".
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 12. 3. bis 6. 4. „Plakate französischer Kunstausstellungen".

Hannover
Kestner-Gesellschaft: 14. 3.—22. 4. „Gustave Singier".
Galerie Koch, Theaterstr. 15: 13. 2.—31. 3. „Robert Liebknecht, Paris".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 23. 2.—24. 3. „Arnold D'Altri, Zürich, Plastik und Grafik; Karl Unverzagt, Grünstadt, Malerei und Grafik".
23. 3.—23. 4. „Friedrich Vordemberge-Gildewart". Mai „Voraussichtlich Gesamtausstellung der Bauhausmappen".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 10. 3.—31. 3. „Sezession Oberschwaben-Bodensee, Malerei, Grafik, Plastik". 7. 4.—28. 4. „Gedächtnis-Ausstellung Badischer Künstler". 5. 5.—26. 5. „Ausstellung Gesamtdeutsche Grafik und Kleinplastik".

Kassel
Kunstverein, Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 24. 3. bis 21. 4. „Franz Frank, Marburg, Malerei, zum 60. Geburtstag; Joachim Utech, Plastik".
Galerie Geschwinde, Milchlingstr. 1: 1.—31. 3. „Josef Wedewer, Gouachen".

Köln
Kölnischer Kunstverein, Hahnentorburg: 6. 4. bis 5. 5. „Ferenz Varga, Cagnes s. m.".
Boisserée, Drususgasse 7—11: April „Gerhard Hintschich, Frankfurt". Mai „Joachim Braatz, Köln".

Krefeld
Kaiser-Wilhelm-Museum: März „Yvonne Ehrentraut, Gemälde". „Farbige Landschaften um 1900".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 31. 3.—10. 5. „Arnold D'Altri, Skulpturen und Grafik. Plastiken im Museum und im Park von Morsbroich als Freilichtausstellung".

Mannheim
Städtische Kunsthalle: 9. 3.—22. 4. „Die Deutschen Impressionisten und Expressionisten des Saarlandmuseums".
Kunstverein: 24. 3.—22. 4. „Heinrich Schwarz, Ölbilder und Grafik".
Galerie Inge Ahlers, P 3, 8: 8.—31. 3. „Heinz Trökes, Lithografien des Jahres 1956; Emil Cimiotti, Plastiken". April-Mai „Oskar Schlemmer, Gemälde, Aquarelle, Grafik".
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11/12: 23. 3.—15. 4. „Gerd Grimm, Gemälde und Grafik".

München
Städt. Galerie: 19. 2.—31. 3. „Kandinsky (Gabriele-Münter-Stiftung); Gabriele Münter, Werke aus fünf Jahrzehnten", verlängert bis 30. 4.
Haus der Kunst: bis 12. 5. „Fernand Léger".
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 27. 3. bis 5. 5. „Hochzeit. Malereien von Kindern aus aller Welt. Ergebnis eines Wettbewerbs der internationalen Jugendbibliothek, München".
Galerie Günther Franke, Stuckvilla: 3. 4.—15. 5. „Xaver Fuhr, Bilder seit 1954".

M.-Gladbach
Städt. Museum: März/April „Ernst Weiers, Gemälde, Grafik". Mai „Walter Helbig, Ascona".

Münster
Die freie Künstlergemeinschaft Schanze, Josefkirchplatz 1/II, im Schanzenraum: 31. 3.—28. 4. „Josef Albers".
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Domplatz 10: 15. 4.—19. 5. „Japanische Holzschnitte aus 4 Jahrhunderten der Sammlung Theodor Scheiwe, Münster".

Oberhausen
Städt. Galerie, z. Zt. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: April „Moderne Grafik aus aller Welt".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 8. 3.—4. 4. „Otto Rohse, Hamburg, Holzstiche und illustrierte Bücher". 12. 4.—14. 5. „Georg A. Mathéy, 40 Jahre Grafik und Buchkunst".

Osnabrück
Museum: 17. 2.—20. 4. „Graphik des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz".

Reutlingen
Spendhaus: 7.—28. 4. „Das Porträt. Malerei, Grafik, Plastik. Ausstellung der Hans-Thoma-Gesellschaft". 5.—26. 5. „Kollektiv-Ausstellung Stuttgarter Künstler. Malerei und Plastik".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 10. 3.—31. 3. „Baumeister, Nay, Werner, Winter". Im Lesesaal: „Bendixen, Kiess, Quinte".
7.—28. 4. „Aquarelle und Grafik aus Oberschwaben. Ebell, Fark, Gaßebner, Geyer, Grieshaber, Luib, Miller, Moegling und Pflüger". 5. 5.—2. 6. „Gerhard Marcks, Plastiken und Holzschnitte".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 23. 3.—1. 5.: „Mülheimer Künstler. Emailarbeiten von Prof. Lili Schultz, Burg Giebichenstein". 9. 5.—30. 5. „Hanna Nagel, Heidelberg; Lore Masius, Gauting".

Stuttgart
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 9.—31. 3. „Franz Heinrich Gref, Gemälde und Grafik; Wilhelm Blutbacher, Gemälde".

Wiesbaden
Städt. Museum, Friedrich-Ebert-Alle 2: 7. 4.—30. 6. „Lebendige Farbe — Couleur Vivante. Eine Ausstellung von je 8 deutschen und französischen tachistischen Malern".

Witten/Ruhr
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 24. 3.—14. 4. „Wilhelm Geissler, Farbige Graphik, Wandteppiche, Mosaikentwürfe; Otto Engelhardt-Kyffhäuser, Monotypien".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 2.—26. 4. „Rolf Cavael, München".

Ausland

Amsterdam
Stedelijk Museum: 5. 4.—6. 5. „Duncan".

Basel
Kunsthalle: 23. 3.—28. 4. „Marguerite Ammann, Walter J. Moeschlin, Heinrich Müller".
Galerie d'art moderne, 5, Aeschengraben: 2. 3. bis 5. 4. „René Acht".

Dublin
Municipal Gallery of Modern Art: 20. 5.—25. 8. „Ausstellung von Gemälden aus irischen Privatsammlungen. U. a. Bosch, Breughel, El Greco, Velasquez, Cranach, Holbein, Rembrandt, Giorgione, Tintoretto".

Mailand
Galerie D'Arte Del Naviglio, via Manzoni 45: Ab 24. 3. „Franco Garelli, Skulpturen".

Montevideo
Galeria Moretti: März „Giorgio Lao".

Paris
Galerie Jeanne Bucher, 9. ter Bd. Montparnasse: März „Nallard". April „Courtin".
Galerie Iris Clert, 3, rue des Beaux-Arts: 22. 3. bis 12. 4. „Norbert Kricke, Plastiken". 12.—30. 4. „Mikro-Salon, 80 Maler und Bildhauer, Kleinformate".
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: 12. bis 31. 3. „Mondrian, das figurative Werk vor 1911".
Galerie de France, 3, Faubourg St. Honoré: März „Singier".
Galerie Furstenberg, 4, rue Furstenberg: März „Edgar Iené".
Galerie de l'Institut, 6, rue de Seine: April „Internationale Retrospektive Dada (1916—1922)".
Galerie Kamer, 90, Boulevard Raspail: März „Hundertwasser".
Galerie Denise René, 124, rue la Boétie: 8. 3. bis 7. 4. „Mondrian, Werke aus den Jahren 1910 bis 1943".
Galerie Roque, 92, Boulevard Raspail: 22. 3. bis 22. 4. „Seiler, Gouachen 1957".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Ab 16. 4. „Appel". Ab 17. 5. „Serpan". Ab 14. 6. „Tàpies".
Galerie Louise Leiris, 57, rue de Monceau: „Picasso, Bilder 1955/56" bis 20. April.
Maison de la pensée française, 2, rue de l'Elysee: „Candido Portinari".

Salzburg
Galerie Welz, Sigm.-Haffner-G. 16: 21. 3.—20. 4. „Kollektiv-Ausstellung Alfred Kubin. Aus Anlaß des 80. Geburtstages".

Stockholm
Galerie Aesthetica, Greturegatan 23: 23. 3.—9. 4. „Heinz Trökes".

St. Gallen
Kunstverein: 7. 4.—12. 5. „Kunst aus Österreich. Von Klimt, Schiele, Kokoschka bis zur jungen Kunst der Nachkriegszeit".

Venedig
Palazzo Reale: 20. 4.—19. 5. „Erste internationale Foto-Biennale".

Zürich
Galerie Palette: 8. 3.—2. 4. „Franz Fedier".

Allgemeines

Kassel protestiert

Die „Kasseler Zeitung" veröffentlichte in ihrer Ausgabe vom 22. 2. 57 einen Artikel unter der Überschrift „An Kassel vorbeigeredet". Darin heißt es:

In dem Heft 3/X der Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst „Das Kunstwerk" (Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden) finden wir einen Aufsatz von Hans Maria Wingler, der sich mit der „Malerei in Hessen" befaßt. Ein lobenswertes Thema, bei dessen Ausführung auch Kassel nicht zu kurz kommen dürfte, zumal dann nicht, wenn der Verfasser weit über die Malerei hinaus andere Bereiche des künstlerischen Lebens heranzieht. Nun sind wir keine Beckmesser, die den Wert eines Beitrages danach beurteilen, wieviel Zeilen dieser oder jener hessischen Stadt gewidmet sind. Aber wir werden doch mißtrauisch, wenn von einer „frankfurterischen" und „darmstädterischen" modernen Kunst die Rede ist, während Kassel als „Wohnsitz einiger profilierter Künstlerpersönlichkeiten" und mit seiner „mutigen Ausstellungstätigkeit" in das zweite Glied gerückt wird. Es kommt dann auch so, wie es kaum noch anders zu erwarten ist: Kassel ist in diesem Beitrag nicht viel mehr

als nur noch ein Anhang zu Frankfurt und Darmstadt, was dazu führt, daß dem südhessischen Raum das Übergewicht zuerkannt wird. Damit folgt Wingler einer alten, aber von uns stets als peinlich empfundenen Tradition, auf deren langsames Absterben wir gebaut hatten. Uns wäre es lieber gewesen und die Tatsachen wären weit mehr zu ihrem Recht gekommen, wenn Wingler sich bei seinen Ausführungen auf den Raum beschränkt hätte, dem er den Vorrang gibt.
Aber nach diesem Hinweis auf die von Wingler unterstrichene landschaftliche Differenzierung noch ein paar Worte zu den Menschen, von denen der Verfasser in seinem Absatz über Kassel spricht. Wir wollen die Liste der erwähnten Namen nicht verlängern, weil das im Rahmen dieses Beitrages zu Unzulänglichkeiten und Mißdeutungen führen könnte. Aber eines muß doch herausgestellt werden: Wingler hat nicht recht, wenn er das Bestehen einer modernen Kunst in Kassel an den Namen eines einzigen Mannes knüpft, und wir sind sicher, in der Annahme nicht fehlzugehen, daß auch Arnold Bode diese Sonderstellung für sich nicht in Anspruch nimmt. Niemand wird die Bedeutung dieses Künstlers schmälern wollen, der am Geschaffenen und Erreichten vieles und an Geplantem und noch auf Verwirklichung Wartendem manches aufzuweisen hat. Man wird Arnold Bode auch nicht die Anerkennung versagen wollen, daß er sich ständig mit dem Gedanken beschäftigt, wie das künstlerische Ansehen Kassels gehoben werden kann. Dabei tut es nichts zur Sache, daß es nicht immer Pläne sind, die uneingeschränkt vor der rauhen Wirklichkeit bestehen können. Aber Wingler hätte auf jeden Fall auch die erkenntnisreiche und fruchtbare Tätigkeit des „Kasseler Kunstvereins" gebührend hervorheben und dabei neben anderen den Namen von Ministerialrat a. D. Margret Heinemann erwähnen müssen. Warum er es nicht tat, entzieht sich unserer Kenntnis. Daß er es nicht tat, mindert für Kassel den Wert seines Beitrages. (zb)

Max Bill ist von seiner Tätigkeit an der Ulmer Hochschule für Gestaltung zurückgetreten. Er wird seinen Wohnsitz wieder nach Zürich verlegen.

Frank Lloyd Wright begab sich im März nach dem Irak, um ein Opernhaus für Bagdad auszuführen. Dem 87jährigen Architekten wird ein großes Terrain inmitten der Stadt zur Verfügung gestellt. Hinsichtlich der Kosten und der Ausführung läßt man ihm völlig freie Hand. np.

Die Alte Pinakothek in München wird am 31. Mai im festlichen Rahmen nach jahrelangen Wiederherstellungsarbeiten wiedereröffnet.

Gegenwärtig zeigt das Kunstinstitut in Chikago eine Ausstellung surrealistischer Gegenstände. Rund 350 surrealistischer Bücher, Zeitschriften, Kataloge, Bucheinbände, Zeichnungen und Photographien aus einer Privatsammlung sind ausgestellt. ep.

Für die Aufführung des „Oberon" von C. M. von Weber, mit der das neue Kölner Opernhaus im Mai eröffnet wird, entwirft Oskar Kokoschka die Bühnenbilder. ep.

Kanadische Eskimoplastiken zeigte im Februar das Museum am Ostwall in Dortmund. Die Ausstellung wurde mit großem Erfolg in den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Schweiz, Italien und Österreich gezeigt. In Deutschland wird sie in München und Hamburg zu sehen sein, später in den nordischen Ländern und England.

Am 15. Juni eröffnet man in Tokio die „Erste internationale Biennale für moderne Graphik". Zehn deutsche Graphiker werden mit Arbeiten gezeigt, die nach 1955 entstanden. Die japanische Ausstellungsleitung bat Franz Roh um eine Vorschlagsliste, aus der sie die Teilnehmer auswählen wird.

Die Ausstellung Kunstpreis der Jugend Baden-Württemberg, die unter dem Motto steht „Junge Künstler sehen die Stadt", findet vom 1. 6. bis 14. 7. in der Kunsthalle Baden-Baden statt. Teilnahmeberechtigt sind alle in Baden-Württemberg lebenden oder geborenen Künstler im Alter von 23 bis 35 Jahren. Ausstellungspapiere durch das Sekretariat der Kunsthalle Baden-Baden.

Die „Internationale Bauausstellung Berlin 1957" (INTERBAU) wird zu den bedeutendsten Ausstellungsereignissen dieses Jahres in Europa zählen. Bisher sind Zusagen aus 22 Ländern für eine Beteiligung an der INTERBAU eingegangen und annähernd 35 internationale und deutsche Verbände und Institutionen haben Tagungen angekündigt. Am 6. Juli wird die INTERBAU BERLIN 57 im Hansaviertel eröffnet.

Das Darmstädter Landesmuseum feierte sein 50jähriges Bestehen.

Von hundert Besuchern des Louvre in Paris sind 23 Deutsche, 20 Engländer, 10 Amerikaner, 4 Belgier, 3 Schweizer und 2 Italiener. Die Franzosen stellen mit 35 die größte Besucherzahl des Museums. ep.

Einen Wettbewerb zum Ausbau des kriegszerstörten Augsburger Rathauses mit Preisen in Höhe von 24 000 DM hat der Augsburger Stadtrat beschlossen. Er wendet sich an alle deutschen Architekten, Maler und Bildhauer und setzt 3 Preise von 8000, 6000 und 4000 DM aus; 3 Entwürfe werden zu je 2000 DM angekauft. Unterlagen durch das Bauverwaltungsamt Augsburg, Maximilianstraße 53.

In San Vito Romano in der italienischen Provinz Rom wird demnächst ein „Internationales Künstlerheim" eröffnet. Für Kunstschaffende aller Nationen stehen Ateliers und ein Versammlungsraum zur Verfügung. ep.

Das Germanische Museum in Nürnberg erhält einen Erweiterungsbau, in dem die 153 000 Blätter umfassende wertvolle Kupferstichsammlung und die 255 000 Bände der Bibliothek Platz finden sollen.

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst

Baden-Baden

Am 16. 4. hält der Grafiker Werner Gothein, Unteruhldingen, Bodensee, in der Baden-Badener Kunsthalle einen Lichtbildervortrag „Die Macht des Bibelwortes im Spiegel einer Bildersprache".
Vom 7. 6. bis 30. 6. veranstaltet die Gesellschaft eine Ausstellung „Bildende Kunst unserer Zeit" in Überlingen, Bodensee (im „Faulen Pelz").

München

Der Vortragszyklus dieses Winters brachte in der zweiten Hälfte Vorträge von Dr. Walter Hess über „Die große Abstraktion und die große Realistik", von J. A. Thwaites über „Zen 49 und die abstrakte Kunst in Deutschland", von Dr. F. L. Bayerthal über „Die Bedeutung des Zeichens in der heutigen Kunst" und von Dr. Curt Seckel über „Kennzeichen des Kunstwerks: das Problem der künstlerischen Gestalt in der heutigen Malerei". Mr. Thwaites berichtete über die Entwicklung der jüngsten Schwestergesellschaft der Freunde junger Kunst in Düsseldorf.
Als nächste Veranstaltungen sind vorgesehen: am 10. April ein gemeinsamer Abend mit der deutsch-finnischen Gesellschaft mit einem Vortrag von Frau Dr. Aune Lindström, Helsinki, über „Die Kunst der neueren Zeit in Finnland und der Einfluß des Auslandes"; später dann eine Gemeinschaftsreise zur Hans Hartung-Ausstellung in Nürnberg.
Die Bild-Leihstelle erfreut sich eines immer wachsenden Zuspruchs. Es sind durchschnittlich immer ca. 70 Bilder ausgeliehen, die in den meisten Fällen durch die Leihraten abgezahlt werden, so daß den Malern damit wirklich pekuniär geholfen wird. Auch konnten mehrere Direktverkäufe für Maler und einen Bildhauer vermittelt werden.

Einem Teil dieser Auflage liegt ein Werbeprospekt des Verlages Gerhard Stalling AG, Oldenburg, bei. Wir bitten unsere Leser um Beachtung.

Kunstexperten und Auktionatoren

Eberhard Pinder, Sachverständiger für Kunst- und Kulturgeschichte von Spielkarten. Anschrift: Bielefeld, Deutsches Spielkartenmuseum.

Paris
Pierre Chrétien
Membre de la Chambre Syndicale des Experts Professionels.
Expert près les Douanes francaises.
178, Faubourg Saint-Honoré, Paris, 8e
Livres rares de toutes époques.

KAFFEE HAG

der coffeinfreie echte Bohnenkaffee

schont Herz und Nerven, regt an, ohne aufzuregen.

GALERIE SPRINGER
BERLIN

Baumeister
Bissière
Feininger
Gilles
Gotsch
Heldt
Nay
Nesch
d'Orgeix
Schwitters
Trökes
Arp
Butler
Laurens
Lehmbruck
Uhlmann
sowie japanische Zeitgenossen

KURFÜRSTENDAMM 16

OSKAR KOKOSCHKA

zeichnete für die Ungarn-Spende die oben abgebildete Lithographie, deren Ertrag ohne jeden Zwischengewinn, weder des Autors, noch des Verlages, noch des Kunsthändlers im vollen Umfange des Nennwertes von 200 DM der Ungarn-Spende zugeführt wird.

Die Auflage beträgt 65 numerierte und signierte Exemplare im Format 44 × 64 cm zum Preise von DM 200,— pro Stück.

Ein Verzeichnis der Käufer mit der Nummer des Abzuges in der Reihenfolge der Bestellung wird in der Zeitschrift „Das Kunstwerk" und abschließend als Gesamtliste im Almanach „Schri Kunst Schri", Band VI, veröffentlicht.

Bestellungen an:

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN